ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

ISSN 0130-6545

16+

РОМАН МАТЕЯ ВИШНЕКА "ТОРГОВЕЦ ЗАЧИНАМИ РОМАНОВ"

НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ: МИХАИЛ КУЗИЩЕВ "МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИНАМИТ БОБА ДИЛАНА"

2017

1

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГИД

К 110-ЛЕТИЮ УИСТЕНА ХЬЮ ОДЕНА

Основан в 1955 году

Победители конкурса перевода современной британской прозы, организованного и проведенного Британским Советом в России

Алла Олеговна Бурцева (Москва) –
за перевод отрывка из произведения Луизы Уэлш;

Елена Анатольевна Бушнева (Красногорск) –
за перевод отрывка из произведения Джеки Кей;

Булат Джавдатович Вафин (Казань) –
за перевод отрывка из произведения Лалин Полл;

Светлана Николаевна Гринь (Москва) –
за перевод отрывка из произведения Эндрю Майкла Хёрли;

Марина Евгеньевна Извекова (Воронеж) –
за перевод отрывка из произведения Клэр Фуллер;

Яна Игоревна Калинина (Санкт-Петербург) –
за перевод отрывка из произведения Кинана Джонса;

Юлия Михайловна Киреева (Санкт-Петербург) –
за перевод отрывка из произведения Санджива Сахоты;

Наталья Николаевна Краюшкина (Москва) –
за перевод отрывка из произведения Пола Мак-Вейя;

Светлана Вадимовна Майорова (Москва) –
за перевод отрывка из произведения Бернардин Эваристо;

Жанна Владимировна Перковская
(Москва/Зеленоград) –
за перевод отрывка из произведения Лоуренса Скотта;

Ольга Викторовна Полей (Красноярск) –
за перевод отрывка из произведения Патрика Баркэма;

Мария Игоревна Седова (Москва) –
за перевод отрывка из произведения Мэрион Куттс.

BRITISH COUNCIL

[1]
2017

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ежемесячный литературно-художественный журнал

3 *Kilroy was here. Круглогодичный календарь Ханса Магнуса Энценсбергера.* Отдельные листки. Перевод с немецкого и вступление Н. Васильевой

24 Матей Вишнек *Торговец зачинами романов.* Роман-калейдоскоп. Перевод с румынского и вступление Анастасии Старостиной

115 *Из современной швейцарской поэзии.* Перевод с немецкого Марины Науйокс

124 Курцио Малапарте *Четыре рассказа.* Перевод с итальянского Геннадия Федорова

Нобелевская премия

160 Михаил Кузищев *Музыкальный динамит Боба Дилана.* Об искусстве выбирать поэтические выражения

Литературный гид
К 110-летию Уистена Хью Одена.
Составление Николая Мельникова

168

169 Ян Пробштейн *Парадоксы Одена*

Стихи

178 Переводы Григория Кружкова, Яна Пробштейна, Анны Курт

Статьи, эссе

192 *Поглощение и изобилие. О поэзии, поэтах и вкусах. О словах и о слове. Постскриптум: христианство и искусство.* Перевод Анны Курт, Елены Рубиновой

Интервью

236 *"Поэт должен поддерживать священную природу языка..."* Интервью Майклу Ньюмену. Перевод Анны Курт

Среди книг с У. Х. Оденом

256 *Осознание реальности.* Рецензия на "Дневники" Вирджинии Вулф. Перевод Анны Курт

Писатель в зеркале критики

263 Стивен Спендер *Заметки о поэзии Одена.* Перевод Анны Курт

267 Ф<рэнк> Р<эймонд> Л<ивис> Рецензия на сборник "Иные времена". Перевод Яна Пробштейна

268 Луиза Боган Рецензия на сборник "Избранные стихотворения". Перевод Анны Курт

270 Эдмунд Уилсон *У. Х. Оден в Америке.* Перевод Анны Курт

275 Филип Ларкин *Что стало с Уистеном?* Перевод Анны Курт

280 Джон Бейли *Алкионовы построения.* Перевод Яна Пробштейна

Авторы номера

284

© "Иностранная литература", 2017

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

До 1943 г. журнал выходил под названиями "Вестник иностранной литературы", "Литература мировой революции", "Интернациональная литература". С 1955 года — "Иностранная литература".

Главный редактор

А. Я. Ливергант

Редакционная коллегия:

Л. Н. Васильева

Т. А. Ильинская
ответственный секретарь

Т. Я. Казавчинская

Н. Г. Мельников

К. Я. Старосельская

Общественный редакционный совет:

Л. Г. Беспалова

А. Г. Битов

Н. А. Богомолова

Е. А. Бунимович

Т. Д. Венедиктова

А. А. Генис

В. П. Голышев

Ю. П. Гусев

С. Н. Зенкин

Вяч. Вс. Иванов

Г. М. Кружков

А. В. Михеев

М. Л. Рудницкий

Международный совет:

Ван Мэн

Матей Вишнек

Януш Гловацкий

Милан Кундера

Ананта Мурти

Кэндзабуро Оэ

Роберт Чандлер

Ханс Магнус Энценсбергер

Редакция :

С. М. Гандлевский

К. А. Жолудева

Е. Д. Кузнецова

М. С. Соколова

Л. Г. Харлап

М. Л. Салганик

И. С. Смирнов

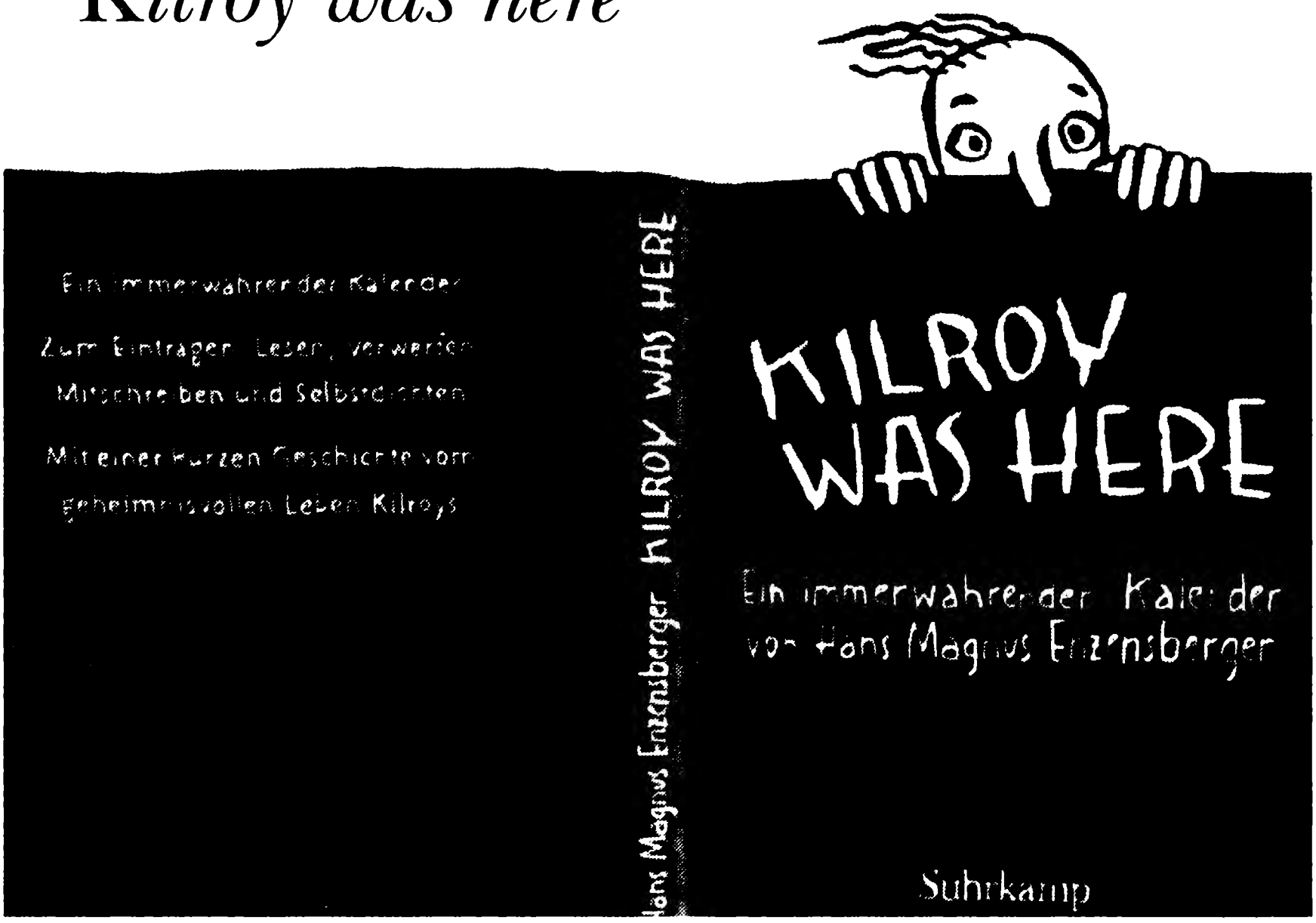
Е. М. Солонович

Б. Н. Хлебников

Г. Ш. Чхартишвили

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Kilroy was here



Круглогодичный календарь Ханса Магнуса Энценсбергера

Отдельные листки

Перевод с немецкого и вступление Н. Васильевой

Всевозможные календари — шедевров живописи, мудрых изречений, полезных советов садоводам, хозяйкам, предпринимателям — стали заметным трендом сегодняшней книжной продукции. В 2015 году серию таких изданий пополнил собственным "Круглогодичным календарем" корифей немецкой литературы Ханс Магнус Энценсбергер, никогда не отстающий от современной жизни, но и не обязательно идущий в ногу со временем. Его новая книга оформлена в виде карманного ежедневника и содержит трехстишия — по одному на каждый день.

Правда, в отличие от других сходных изданий этот календарь не ограничивается определенной темой. Речь в нем идет обо всем на свете: о грачах и о вишне, о Центральном банке и евро, о лени, рекламе, футболе, о

© Suhrkamp Verlag Berlin 2015
© Н. Васильева. Перевод, вступление, 2017
Иллюстрации Кат Меньшик.

святом Варфоломее, о дожде, о великих художниках прошлого и даже о динозаврах — о том, что случается вокруг нас или как-то соотносится с нашей повседневностью.

Не пестрит этот своеобразный ежедневник и дельными рекомендациями, исчерпывающими разъяснениями. Даже наоборот, в аннотации к сборнику говорится: "Если кому-то предложенное на этот день трехстишие не нравится, он может его вычеркнуть и написать другое". На каждой страничке под каждой датой предусмотрительно оставлено место для записей или придуманных читателем собственных стихов.

Характерная форма в три строки наводит, разумеется, на мысль о японском хайку. Но и тут аннотация предупреждает, что "данные трехстишия не могут тягаться с этой почтенной традицией" и по жанру ближе скорее к уличным граффити. Это подтверждает и название книги "Kilroy was here" — известный с середины прошлого века слоган, который выводили на стенах солдаты продвигавшейся по Европе американской армии.

Получается, что эти "стихи на случай", "надписи мелом" как бы и не имеют автора, поскольку приписываются некоему неизвестному сочинителю, неуловимому и вездесущему Килрою. Первоначально данные трехстишия так и печатались на страницах газеты "Франкфуртер альгемайне" в течение всего 2014 года — совершенно анонимно, только под заголовком "Kilroy was here".

Тем не менее "Круглогодичный календарь Ханса Магнуса Энценсбергера" — полноценная книга, емко и лаконично рассказывающая не только о нашем времени, но и о ее "неуловимом" авторе. И этим уникальным "росчерком пера", этим неповторимым "следом" она особенно интересна.

Уильям Фолкнер как-то сказал, что считает смыслом жизни и главной задачей художника оставить в мире свой достойный "Килрой".

О происхождении этой легендарной фразы, о "похождениях" Килроя и о тщетных попытках прояснить его биографию Ханс Магнус Энценсбергер рассказывает в своем послесловии к книге.

Начиная публикацию "Календаря Килроя", "Франкфуртер альгемайне" предлагала своим читателям дополнить его собственными трехстишиями и утверждала, что "Килрой будет рад любым откликам, даже ругательным, к которым ему не привыкать". Будем рады, если и читатели "ИЛ" откликнутся на это приглашение.

Январь

1

Холодный день
Черная туча грачей в небе —
и на стонущий под снегом клен
набегает мрачная тень.

4

План по благоустройству города
Кто же теперь услышит, как растет трава,
если по указке сверхдеятельного ведомства
все вокруг забетонировано?

14

Охрана культурного наследия
За сбереженными фасадами
с корнем — в угоду комфорту —
выкорчеванные столетия.

18 **Денежная эмиссия**
Упущение Центрального банка:
деньги напечатать можно,
доверие — нет.

21 **Трофеи**
Боксеры, велогонщики, парикмахеры —
сколько чемпионатов, состязаний, побед!
Вот только что делать с кубками?

29 **Великие мастера прошлого**
Издали, с легкой улыбкой иронии
наблюдают они
за своими рекордами на аукционах.

31 **Зов химер**
Не властны над нами чары сирен.
От воинственных кличей
слух сам по себе притупляется.

Февраль

3 **Непоколебимый консерватор**
Он все никак не хочет
расстаться со старым пиджаком.
Ему до́роги заплатки.

10 **Размытые границы**
Небезупречный вкус и нечистая совесть,
серые схемы и серая статистика —
всюду полутона.

11 **Кто виноват?**
Кто лишает нас лакомого кусочка?
Иностранцы, конкуренты
или все же врачи-диетологи?

13 **Первый снег**
Белый дождь тихо
сыплет с белого неба
и постепенно отбеливает мир.

17 **Беруши**
Надежное средство пассивной самообороны:
то, о чем изо дня в день дудят в уши,
просто перестаешь слышать.

Март

4 **Краски ранней весны**
Ярче мартовского солнца
пыль мимозы
на мокрой земле.

9 **Свобода предпринимательства**
В пятницу, на исходе рабочего дня,
они, наконец, могут распустить галстук
и засучить рукава.

10 **Хвала лени**
Бесцельно транжирить дни,
праздно разгуливать повсюду, как кошка, —
неплохо было бы.

13 **Итака**
После долгих скитаний страннику
все на родине кажется чужим.
А собака его узнала.

30 **Предупреждаем!**
Реклама сокращает вашу жизнь!
Она отнимает больше лет,
чем шнапс, кокаин или опиум!

Апрель

1 **Оказывается, можно и так**
Вишня под окном не борется за статус-кво,
не планирует очередных реформ.
Цветет себе просто из года в год.

9 **Футбольные страсти**
Офсайдные ловушки, грубые подкаты,
дымовые шашки с трибун –
удовольствие на любителя.

11 Фотография из семейного альбома

И вновь вдруг повеет старым предместьем:
запахом скипидара, конского навоза, белья на ветру —
и ты уже опять в коротких штанишках.

15 Риск-менеджмент

Беженцы, поэты, банкиры,
чтобы не прогореть на подложных бумагах,
без наглости и удачи вам не обойтись.

16 Свободная конкуренция

Новоявленные глупости вытесняют с рынка
своих предшественников —
глупости вчерашние.

17 Извивы судьбы

Того, кто ни разу не сбился с пути,
мне искренне жаль.
А того, кто свой путь так и не нашел?

19 **Лукреций, римский мудрец**
Еще две тысячи лет назад
подметил один поэт,
что религии не всегда сеют только добро.

20 **Здоровый эскапизм**
Кошка спит себе и спит.
А тот, кто всегда держит ухо востро,
обязательно плохо кончит.

25 **На ниве поэзии**
Набить себе руку и пожинать плоды —
один к одному, как кочаны капусты.
И в этом весь смысл?

28 **Интригующая пауза**
Кукушка выкрикивает свое имя,
опять и опять. Потом долго молчит.
Но ничего нового ей в голову не приходит.

Май

3 Кавалер старой школы

Вы и впрямь думаете, что ваши пилюли
способны заменить бальное платье,
приглашение на вальс, глубокий взгляд?

10 Неблагодарные жители Земли

Астронавты, зачем напялили вы эти жуткие костюмы
и зачем рветесь променять вашу планету
на другую, наверняка худшую?

15 Пустой звук

Кто часто повторяет одно и то же слово,
ну, например: уксус, уксус, уксус,
перестает понимать, что оно значит.

21 Извечный спор философов

Никогда не переставать удивляться
или не удивляться ничему?
Так как же все-таки?

Июнь

3 **Сан-Тропе**
Крикливое ток-шоу
на причале для яхт —
неугомонный гвалт чаек.

4 **Что предпочтительнее?**
Быть семи пядей во лбу,
схватывать на лету, слыть остряком, хитрецом
или иметь трезвую голову?

5 **Эволюция млекопитающих**
Сначала они из моря вышли на сушу,
а потом постепенно перебрались назад,
на пляжи, в бассейны, в ванны.

12 **Жесткий диск**
Как много обещает нам клавиша “Esc”:
выйти из игры, поставить точку, уйти с концами —
и как смешно на это рассчитывать.

13 **Запасный выход**
Почти всегда и везде он есть.
Знать бы заранее, где —
чтобы в случае чего не метаться в панике.

14 **Вместо антидепрессантов**
Научиться свободно варьировать темп:
от меланхолической сарабанды к бравурной жиге,
как в сюите Баха. Неплохо бы!

21 **Минусы шпалерного садоводства**
Когда постоянно ищешь твердой опоры,
рискуешь тем,
что урожай твой будут собирать другие.

22 **Языковой барьер**
Если из шести тысяч языков знать
исключительно только свой, будет казаться,
что все вокруг несут тарабарщину.

26 **Громкие слова**
Суверенитет — звучит, разумеется, гордо.
Только ни дождю, ни ветру
нет до него никакого дела.

28 **Три заветных желания**
Я хотел бы быть непреклонен,
ненавязчив и непредвзят.
Или я прошу слишком многого?

Июль

2 **Жребий поэта**
Писаки-горемыки! А на кого теперь жаловаться?
Вы же сами ни за какие деньги
не хотели с девяти до пяти сидеть в офисе.

13 **Лесная лань**
При малейшей опасности пускается в бегство,
в любом загоне найдет лазейку,
трепетна и пуглива, как капитал.

15 Штрих или завитушка

Знак паузы —
самый незаменимый
из всех нот.

17 Ваш надежный партнер

Наш банк всегда к вашим услугам!
Не проходите мимо своей удачи!
Делайте ставки, господа, игра начинается!

20 Разлад

Что произошло? Солнце по-прежнему шлет сигналы,
шквал частиц из космоса решетит планету.
А телефон молчит.

21 Грядущее поколение

А Новый Человек
опять тянет за юбку и хнычет:
“Хочу мороженого!”

24 **Дар импровизации**
Какой восторг эти блистательные экспромты!
Чуть ли не шедевры срываются у него с уст —
только успевай подбирать эти скороспелые паданцы.

Август

4 **Блудные овечки**
Очки, ключи, зажигалки:
где бы найти собаку, чтобы пасла
это вечно разбредающееся стадо?

5 **Магический реализм**
Плоскогубцы, кусачки, отвертки с острым жалом —
странно, что мастерам слесарного дела
отказывают в воображении.

7 **На озере**
По мосткам горделиво расхаживают фламинго —
длинноногие супермодели
на показе от кутюр.

21 **Too big to fail**
“Нам-то бояться нечего!” –
так думали, если вообще о чем-то думали,
динозавры.

24 **Святой Варфоломей**
Кожу с него заживо содрали,
в море беднягу бросили,
и все равно о нем редко кто вспоминает.

Сентябрь

17 **Эпименид**
“Я всегда заблуждаюсь”, –
утверждал старый софист.
Какая самоуверенность!

Октябрь

3 **Евро(па)**
Кто была эта прекрасная царевна,
похищенная быком, столько претерпевшая?
И что сталось теперь с ее именем?

10 Шумовой смог

Больше всего шума производим мы сами.
Но и представители фауны любят подрать глотку.
И только растения не опускаются до крика.

11 Точка-тире-точка

На черной поверхности пруда
осенний дождь отбивает
свою азбуку для слепых.

13 Буфер

Гениальное изобретение –
чтобы вовремя остановить тех,
у кого отказывают тормоза.

16 Некредитоспособен

Не способен платить.
Но чем – любовью, доверием
или всего лишь наличными?

Ноябрь

20

Остовы новостроек
Надо только потерпеть!
Инвесторы рано или поздно выдохнутся.
И тогда джунгли быстро возьмут свое.

30

Страсть к острым карандашам
Острее уже все равно не будет!
Но аккуратная стружка из точилки —
услада для сердца педанта.

Декабрь

13

Световое загрязнение
В ночном небе
за чадом наших неоновых коптилок
блекнет космический фейерверк.

21

Зимняя греза
Одинокая рукавичка в снегу
мечтает о маленькой ручке,
которую она так часто грела.

27 Промахи капитала

Фонтаны, скамейки в парке, праздничные салюты —
совсем даром, без займов или кредитной карточки!
А как же дивиденды?

29 Оседлый космополит

Иммануилу Канту, родом из Кёнигсберга,
ничуть не повредило,
что он никогда дальше Пиллау не выбирался.

31 Повестка дня

Дух времени = оксиморон.
Последний лист календаря
слетает сам собой.

Об одной городской легенде

Разыскивается К., *автор сократических строк*

Многие никогда не слышали о Килрое, хотя его портреты — длинный нос, круглые, как два шара, глаза, пара волосинок на голове и пальцы, ухватившиеся за стену, из-за которой он выглядывает, — уже с 1944 года красовались на зданиях казарм, портовых депо, грузовых станций и общественных туалетов.

Кто этот Килрой и откуда он взялся, никто точно не знает. Но улик после себя он оставил множество. Мелькал он и в телесериалах, научно-фантастических романах, книгах для детей, кинофильмах, театральных пьесах, альбомах рок-групп, компьютерных играх.

Послания Килроя не отличаются строгой метрикой и надлежащим количеством слогов. Он пользуется другими уловками. Так же мало, как великого мастера хайку Мацуо Басё, заботит его и назидательность сказанного. Извлекать мораль он предоставляет читателю, полагая, что тот сам сделает свои выводы.

Разумеется, "темное" прошлое Килроя не давало покоя археологам повседневности. Уже в декабре 1946 года газета "Нью-Йорк таймс" провела первое расследование. Ей удалось установить, что был действительно такой американец по имени Джеймс Дж. Килрой, который работал на верфи "Фор-Ривер" в Куинси, в штате Массачусетс. В его обязанности входило проверять швы на корпусах военных кораблей. Некачественно сделанные заклепки обычно помечались мелом. Но рабочие-заклепщики, получавшие сдельную оплату и боявшиеся вычетов, эти пометки часто стирали. Тогда инспектор решил ставить свои автографы желтым мелом: "Kilroy was here".

Переборки в трюмах кораблей не лакировали, поэтому граффити Килроя сохранились и на военных и грузовых судах разлетелись по всем краям, где размещались американские войска. И везде нашли своих ревностных подражателей. Возникло даже нечто наподобие массового соревнования художников в униформе, превративших Килроя в своего маскота.

Чарльз Панати[1], появившийся на свет примерно в то же время, что и Килрой, и составивший позднее антологию "Всемирная история самых обыденных вещей", заинтересо-

1. Чарльз Панати (р. 1943) — американский ученый-физик, автор научно-популярных статей. (*Прим. перев.*)

вался и этой легендой. Ему удалось расцветить ее новыми занимательными подробностями. Он, к примеру, утверждает, что автограф Килроя был замечен на статуе Свободы, на Триумфальной арке в Париже, на мосту Марко Поло в столице Великой Поднебесной и на хижинах папуасов в Полинезии. И это еще не все. "Свою самую смелую вылазку, — рассказывает Панати, — Килрой совершил на Потсдамской конференции в июле 1945 года, во время встречи Трумана, Сталина и Эттли. Однажды утром, выйдя из своей мраморной ванной, Сталин наорал на дежурившего у двери телохранителя. Переводчик слышал, как Сталин рявкнул по-русски: "Кто этот чертов Килрой?"

Историкам наверняка будет тут что возразить. Но легенды живут по своей собственной логике. В ноябре 2013 года журналистка издания "Шпигель онлайн" Сольвейг Гроте писала:

Когда 6 июня 1944 года первый эшелон 4-й пехотной дивизии США высадился на французском атлантическом побережье, американских солдат ждало неожиданное открытие. Они, по всей видимости, не были первыми американцами, прибывшими туда. Кто-то должен был побывать там уже до них и оставил им на немецком бункере знак. На серой стене стояло: "Килрой". В пятнадцати километрах от этого места солдаты 1-й пехотной дивизии США примерно в то же время сделали похожее открытие...

В феврале 1944 года американские войска прибыли в Южную Италию. В их рядах был и техасец Джо Ситтон. Как он рассказывал после войны, надпись "Kilroy was here" он впервые увидел в Таранто. Потом они продвигались дальше на север через Альтамуру, Бари, Гравину, Спинаццолу, Трани, Фоджи, Неаполь, Казерту и Рим, в каждом из этих городов на стенах, домах, заборах, всюду встречались им все те же три слова...

После просмотра около десяти миллионов личных дел бывших американских солдат, официальный представитель Минобороны США заявил 27 сентября 1946-го корреспонденту информационного агентства "Ассошиэйтед пресс", что "об этом самом Килрое абсолютно ничего не известно".

Еще один американец по имени Патрик А. Тиллери, не удовольствовавшийся этой информацией, создал даже собственную веб-страницу: Editor@KilroyWasHere.org, чтобы все-таки выйти на след своего героя. Но усилия эти столь же многообещающи, как и попытки уточнить факты биографии Локи, Виннету, Фантомаса или Трех Граций.

Матей Вишнек

Торговец зачинами романов

Роман-калейдоскоп

Перевод с румынского и вступление Анастасии Старостиной

Сын своего народа, обиженного на Нобелевский комитет, ни разу не присудивший Румынии самой высокой награды по литературе, Матей Вишнек, со своим фирменным сарказмом, дает отклик на эту вопиющую несправедливость. Оказывается, чтобы получить "Нобеля", довольно выйти на теневое агентство, уже триста лет продающее достойным претендентам магические первые фразы, приписав к которым продолжение, авторы продвигаются в нобелиаты.

"Роман-калейдоскоп" в подзаголовке сразу настраивает нас на идею фрагментарности. В самом деле, теневое агентство, присматриваясь к подающему надежды автору, предлагает ему, в качестве проверки на профпригодность, продолжить с десяток первых фраз, давая зачин десятку романов.

Получается разношерстное на вид произведение, все фрагменты которого, как может заподозрить читатель, сойдутся в складную мозаику. По природе своей драматург, Вишнек и в своей прозе, а это пятый из шести его романов, склонен к игре во всех смыслах этого слова. Его пазл конструирует картину мира как неуемную графоманию. Пишут все: авторы и

© 2013 by editura POLIROM
© Анастасия Старостина. Перевод, вступление, 2017
Журнальный вариант.
Редакция выражает благодарность Матею Вишнеку за любезное разрешение безвозмездно опубликовать его роман на страницах журнала.

персонажи, живые и мертвые, умный компьютер, птицы-хулиганы, гуляющие по клавиатуре, океан в час отлива; даже женщина отдается мужчине "по литературным соображениям" и ночами сладострастно портит написанное ее автором за день...

Особый вес в предлагаемых обстоятельствах приобретает фигура литагента (торговца зачинами романов) или издателя, как в романе "Синдром паники в Городе Огней"; фигура, по Вишнеку, мистическая, загадочная — учитель жизни, вершитель судеб. И все институции, связанные с литературой, отличаются этой судьбоносностью. Например, ресторан при Союзе писателей советских времен, стать завсегдатаем которого — высшая цель для молодых поэтов, при всем их нонконформизме.

Так усмехается Вишнек.

Разбирая первые фразы и литературные приемы великих романов, он сверяет с ними свой писательский потенциал. Проходя жизненную школу на американских фильмах, работая над характером в специальном *Кафе для Робких*, он одолеет все испытания. Он понравится литагенту. Он заслужит свою *первую фразу*.

1

— Первая фраза романа должна содержать что-то от энергии безотчетного крика, который пускает в ход лавину... Это должна быть искра, которая развязывает цепную реакцию... Так что никакой невинности в первой фразе. Она содержит в себе, в зародыше, всю историю, весь конфликт. Первая фраза — она как эмбрион, битком набитый возможностями, как удачливый сперматозоид, если вы позволите мне такое сравнение... Ха, ха...

Я слушал эти слова больше из вежливости, на самом деле занятый другими мыслями. Ночью мне приснился странный сон, почти кошмар: во сне я составлял список важнейших проблем человечества (кризисы, войны, эпидемии, катастрофы), но мне не удавалось выстроить их в правильную иерархию, и я то и дело передвигал их с места на место, проблема номер один переходила на четвертое место, проблема номер пять — на второе и так далее. Потом, утром, был звонок из Бухареста, просьба от коллеги по цеху подписать петицию о спасении Дома Монтеору. Все это ввергло меня в странное состояние отрыва от реальности. В продолжение этих тревог меня взбудоражил и проливной дождь в полдень, исковеркавший деревья на Елисейских Полях, дождь, открыто посланный враждебной судьбой, желающей испортить мне день, когда мне вручали самую настоящую литературную премию.

— Первые слова романа — как крик матроса, который плывет под парусом в океане и в какой-то момент объявляет, что

на горизонте видна земля... Знаю, вам могут показаться несколько патетическими, даже гротескными, эти утверждения. И все же, если вы уделите им немного внимания, вы увидите, как они справедливы... Начало романа – либо метафизический спусковой крючок, либо просто ноль.

Да кто же представил мне этого человека? Как это он прицепился ко мне там, в том потайном саду, где в конце концов состоялась церемония вручения малых премий под довольно-таки щедрым солнцем, появившимся среди туч в последнюю минуту? Газоны, кусты роз, гравий на аллеях все еще были напитаны водой, но никого, похоже, не смущал этот еще влажный и прохладный мирок. И как будто вышедшие из премированных книг, все эти писатели и критики, редакторы журналов и литагенты казались мне скорее *персонажами*. Я в растерянности смотрел, как они сполна упивались этой garden party, как порывисто двигались, перебегая от одного стола с угощеньем к другому, от японских блюд к магрибским, от пирамид с фруктами к подносам со сластями, но пуще всего – как хлестали шампанское, предлагаемое без ограничений, и как обменивались зашифрованными фразами и словечками под аккомпанемент жестов и взглядов, тоже полных тонкими значениями.

И у меня был стакан шампанского в руке, и я заставлял себя улыбаться каждый раз, как кто-то подходил сказать, что я по праву заслужил, наконец-то, внимание жюри. Да, положим, речь шла не о бог весть какой премии, и я фигурировал даже не на первых местах списка, но все же сделал важный шаг к некоторой *видимости*.

– Палец, который нажимает на курок, вот что такое первая удачная, энергичная фраза. Настоящее начало романа есть вспышка внутреннего пожара... Однако не забывайте, что существуют и самоубийственные первые фразы... Представьте себе начало романа большой силы, но с траекторией бумеранга. Что тогда происходит? А вот что – оно возвращается и наносит вам же удар. Но вы-то знаете, что автор, настоящий писатель, начиная писать, берет на себя определенные риски... Включая и риск оказаться под обломками своей конструкции...

Человек, который обрушивал на меня эти слова, как будто бы не имел лица, его черты дрожали, и мне не удавалось их зафиксировать. На какой-то момент от него остался практически только голос. Интересно, он обращался только ко мне или звучал в ушах всех собравшихся, около двух сотен особ, тронутых неизлечимым вирусом литературы? Мое внимание разбегалось одновременно в разных направлениях, потому что эти люди меня интересовали, они принадлежали к артистическим сливкам Парижа, все были инициированы боль-

ше, чем я ("инициированы во что?" — "во все") и *выставляли* себя в этом влажном мирке с бесконечно большей естественностью, чем это делал я.

Если бы я мог собрать мысли в один пучок, я бы сказал следующее *голосу*, прилипшему к моей барабанной перепонке: ты что, *не видишь*, у меня сейчас самая большая проблема — это правая рука? С левой я *решил вопрос*, в ней я держу стакан с шампанским, а вот правая рука не находит себе никакого применения, никакой поддержки, никакого смысла, я никак не придам ей естественного положения.

— Я мог бы поподробнее поговорить с вами обо всем этом, если мы выберем время.

— Конечно. Время не проблема.

— В любом случае, первая фраза романа должна быть, как локомотив, способный потащить за собой весь последующий ряд слов, фраз, страниц и глав, весь кортеж характеров и всю цепь событий и метафор ("А, *bonjour* и мои поздравления, я, знаете ли, как раз вас читаю"). Первая фраза есть взрыв... ("Браво. А вы вообще-то у какого издателя?") Хотя иногда взрыв с отсрочкой. Так или иначе, рано или поздно, она должна дать рождение некоторому миру. Немногие авторы осознают особую натуру этой первой фразы, тот факт, что у нее функция настоящего *Big Bang*...

Довольные собой, желающие быть увиденными, все герои этого социолитературного спектакля пребывали в ажитации. Со скоростью броуновских частиц составлялись группки по три, четыре, пять персон и так же быстро распадались, потому что каждый участник игры хотел пережить опыт как можно большего числа комбинаций.

Я всегда был хорошим наблюдателем мира, наблюдателем внимательным и терпеливым. Если под конец жизни меня захотят наградить премией, это должна быть премия за осознанность, с какой я смотрел на *все* и, в первую очередь, на людей. Да, именно люди казались мне, в первую очередь, достойными *смакования*, будь то анонимные прохожие или знакомые, будь то знаменитости или мелкие исполнители городских ритуалов. Люди с их внутренними противоречиями, видимыми или невидимыми, осознанными или бессознательными, были моей страстью. Вся эта хореография на улицах, на вокзалах, в больших магазинах, на площадях — во всех местах, способных привлечь более одной персоны, — казалась мне всегда очень сильным спектаклем, комическим по масштабам непредвиденного, трагическим по своей бесполезности, поэтическим по своему беспорядку.

— Немногие писатели знают, однако, что эти первые существенные фразы можно и приобрести, — закончил человек, у которого дрожали черты. — В сущности, это-то я и хотел вам

сказать. Наше агентство *поставляет* начала романов добрых три сотни лет. Вот моя визитная карточка, кто знает, может, мы еще увидимся в один прекрасный день... и мои поздравления с премией...

Торговец зачинами романов скрылся, оставив меня в состоянии внутреннего комфорта. Что-то благотворное для моего равновесия произошло в момент его ухода: моя правая рука обрела смысл, я сжимал в ней визитную карточку незнакомца.

3

Милостивый государь,

я слышал, что Вы меня искали. К сожалению, в данный момент я не во Франции и приеду не раньше января будущего года. Но наш диалог может начаться и в таких условиях.

Как Вы могли констатировать, мой домашний телефон не снабжен автоответчиком, или роботом, как называют его некоторые. Вы, вероятно, заметили, когда повнимательнее рассмотрели мою визитную карточку, что на ней не фигурирует ни номер мобильного телефона, ни электронный адрес. Да, я стараюсь, чтобы меня не подмяла под себя эта фатальная сверхсрочность, изобретенная нашим временем. Я просто-напросто не хочу, чтобы меня находили по телефону в любой момент дня или чтобы мне посылали электронные послания без признаков куртуазности. Ничто из того, что хотят сказать мне существа, находящиеся на этом космическом теле под названием Терра, не может быть сверхсрочным — вот мой принцип. Изобретение мобильного телефона, электронной почты, как и других систем быстрой связи, привело к разрушению литературного жанра, крайне для меня дорогого, — эпистолярного жанра. Несколько веков эпистолярного искусства было грубо выметено из образования юношества, из современности. Но я сопротивляюсь этому преступлению. Вот по какой причине я предпочитаю писать письма традиционного типа и отвечаю только на подобные же, написанные на листах бумаги А4, от руки и непременно перьевой ручкой. Шариковые я почитаю за оскорбление.

Но вернемся к поводу, по которому Вы меня искали. Без сомнения, Вы были заинтригованы тем, что я говорил Вам на вечере вручения осенних премий две недели назад. Еще раз пользуюсь оказией поздравить Вас с полученным отличием — премией за короткую прозу независимых книготорговцев департамента Иль-де-Франс. Все-таки, все-таки это знак признательности со стороны цеха. Не печальтесь. Не повторяйте в мыслях, что это одна премия среди прочих, что Вы — всего

лишь один лауреат из тридцати, что шел дождь и Вам не досталось времени на благодарственный спич. Потому-то Вы, вероятно, уединились в том конце сада, где я к Вам и подсел, к Вам, расстроенному нелепостью ситуации. Признаюсь, впрочем, что ситуация и правда в целом была нелепой. Вы ежились на эстраде — человек тридцать более или менее торопящихся избавиться от неловкого положения. Каждый имел право на трехминутное благодарственное выступление после вручения ему премии, но из-за дождя председатель общества литераторов был вынужден ускорить процесс. Так получилось, что только первые три-четыре лауреата произнесли свои речи полностью, остальные пришлось урезать. Пятый и шестой получили право только на две минуты. Восьмой и девятый — на полторы минуты, десятый и одиннадцатый — на одну минуту... А потом темп ускорился, как в фильмах Чарли Чаплина, по тридцать секунд на лауреата, и даже еще меньше, по одной фразе для последних трех-четырех счастливых обладателей славы... Когда же подошел Ваш черед сделать шаг вперед, председатель жюри, вероятно, попросил Вас ограничиться кратким “спасибо”. Лично я высоко оценил Ваше решение просто кивнуть в знак благодарности, что позволило затем обществу, укрывавшемуся под зонтами, поторопиться к буфетам, расставленным в разных точках сада. К этому моменту, правда, прекратился и дождь.

Простите, если мой рассказ кажется несколько едким, я тоже своего рода наблюдатель мира, но прежде всего я — поставщик зачинов для романов, который тщательно отбирает себе клиентов.

С совершенным почтением,

Ги Куртуа.

4

Нелегко иметь старшего брата, которого все считают настоящим гением. Представьте себе: только откроешь глаза после рождения, а первая фраза, впитанная твоим мозгом, уже содержит слово *Виктор*. “Он будет похож на Виктора, вот увидишь”.

Виктор — это и первое слово, которое я выговорил. Почти для всех детей первые связные звуки обозначают тесные отношения с мамой или папой. Для меня на передний план вышло слово “Виктор”. Когда я рождался, Виктору было шесть лет, он уже был гениальным и поступал в первый класс. Он самостоятельно научился читать и к тому же брал уроки английского. Этап детского садика он прошел стремительно, оставив впечатление сверходаренного ребенка, а соседи хвалили его за вежливость и *взрослость*.

Как я уже говорил, нелегко, только вышедши из маминого живота, получить крещение экзистенциальным огнем через постоянное сравнение с собственным братом. “Ах, Виктор ни секунды не плакал, когда был грудничком”. “Виктор раньше приучился к горшку”. “Виктор скорее заговорил”. “Виктор раньше стал ходить”. “Виктор быстрее научился читать”.

Первая часть моей жизни шла в постоянном сравнении с Виктором, моим старшим братом, братом покрепче, не таким болезненным, повеселее, чем я, умнее меня, остроумнее, щедрее натурой... Но не думайте, что на фоне этих нелестных для меня сравнений мое подсознание выработало какую бы то ни было враждебность к Виктору. Ничуть не бывало. Фрейдистская теория пасует перед моим случаем. Ни на миг не развилось в глубине моей души никакой реакции отторжения или, боже упаси, ненависти к моему старшему брату. Нет, напротив, всю жизнь я восхищался Виктором. Я чувствовал себя под защитой и покровительством его бытия в мире. Он был для меня чем-то вроде огромного зонта. Чуть ли не с месячного возраста я знал, что могу рассчитывать на Виктора. Впрочем, и Виктор, в свою очередь, вел себя со мной как самый настоящий опекун. С той минуты, как я родился, Виктор серьезно взял на себя новую миссию — присматривать за мной.

Несколько труднее стало, только когда я понял, что вся одежда, которую я ношу, — на самом деле с братниного плеча. Что все игрушки, которыми я играл, — бывшие его. Поскольку Виктор был образцовый ребенок, он никогда не снашивал башмаки, не пачкал и не рвал одежки. Вся моя экипировка, от трусиков до пальтишек, от рубашечек до шапочек, уже была ношена Виктором в *ответственной* манере, то есть все предметы выглядели новехонькими. Так что невозможно переоценить огромную экономию, которой наше хозяйство было обязано Виктору, тем более что папа, почтовый работник, имел не очень-то большую зарплату, а мама была домохозяйкой, хотя иногда подрабатывала шитьем.

Вся наша семья стала потом, когда Виктору исполнилось лет шестнадцать-семнадцать, гравитировать вокруг моего старшего брата, чей авторитет был непререкаемым. С четырнадцатилетнего возраста Виктор уже мог обсуждать со взрослыми любую тему. Виктор читал прессу, смотрел новости по телевизору и имел свое мнение по политическим вопросам. Виктор был способен критически проанализировать фильм, аргументировать свою точку зрения, возражать взрослым, не раздражая их, с невозмутимым видом произносить даже сомнительные вещи... А в присутствии взрослых, которые, очевидно, были образованнее, чем он, Виктор отличался тем, что

задавал *крайне* умные вопросы. В общем, Виктора всегда хвалили за необыкновенную способность участвовать и блистать, даже когда он просто слушал, что говорили другие.

Когда я пошел в школу, фотография Виктора уже фигурировала на Доске почета, среди самых выдающихся учеников из истории заведения. В первый же день учительница задала мне вопрос, который повторялся потом годами: "Ты — младший брат Виктора?" Не было такого учителя, который с первого дня занятий и до окончания лицея не задал бы мне этот вопрос. Вообще на меня смотрели с прищуром и с некоторым недоверием. Учителя как будто накладывали мое изображение на то, что оставили в них встречи с Виктором. И очевидным образом это наложение было не в мою пользу. Мой образ, я тут же чувствовал, был не таким ярким, не таким впечатляющим, не таким блестящим в сравнении с отпечатком, выгравированным в памяти взрослых моим братом Виктором. И всякий раз, как я улавливал, что в их головах начинается такое наложение, поиск точек соприкосновения между мной и Виктором, я инстинктивно упирался взглядом в пол и втягивал голову в плечи, осознавая, что я не на высоте.

Не будучи отстающим учеником, я, однако, никогда не возвышался до уровня Виктора. А когда я все же удивлял учителей — письменным заданием или хорошим устным ответом, — меня хвалили тоже в связи с Виктором, часто вот так: "С этой контрольной тебе помог брат, правда?" Обычно на этот тип полуупрека я никогда не смел сказать "Нет, неправда", поскольку все наше семейство было обязано Виктору. Не знаю, как образовалась эта непререкаемая уверенность, но все мы видели в существовании Виктора божий дар, вид щедрости со стороны природы, подарок судьбы. Вся наша семья, другими словами, дедушка с бабушкой, три дяди и четыре тети, как и мои бесчисленные двоюродные сестры, разделяли одно и то же чувство, а именно: Виктор пришел в этот мир с *миссией*. Оттого и существование всего нашего клана приобретало высший смысл: мы были созданы, чтобы помогать Виктору, поддерживать его, подталкивать вперед.

Когда Виктор опубликовал свои первые стихи в школьном журнале, мы все были уверены, что он станет великим писателем. Когда Виктор начал побеждать на первых школьных математических конкурсах, мы прониклись убеждением, что он станет крупным ученым. Загвоздка была в том, что Виктор был хорош и в спорте, особенно в гандболе, и раз в неделю многие его коллеги приходили на матчи, специально чтобы посмотреть на элегантность его движений. "Они едят Виктора глазами", — говаривала мама и старалась засунуть

Виктору в карман красную ниточку, чтобы никто ненароком не сглазил ее любимого сына...

Момент крайнего напряжения наступил для всех нас, сателлитов Виктора, когда моему брату настал час выбрать себе факультет. Виктор не мог пойти *абы куда*, его высшее образование должно было соответствовать его способностям, его ауре. Виктор отлично успевал по всем предметам — он мог выбрать что угодно... Архитектуру, адвокатуру, медицину... Сколько раз произносились за столом, в присутствии да и в отсутствие Виктора, эти магические слова! В отношении выбора, который сделает Виктор, все имели право выступать со своим мнением: и дедушка с бабушкой, и дяди, и тети, и двоюродные сестры, и даже соседи. *Исследовательская работа*... Вот еще слова, которые с двенадцати лет гвоздем вбились мне в мозг. Мой старший брат был создан для исследовательской работы, по крайней мере, так утверждала мамина старшая сестра. Когда я услышал это слово, *исследователь*, я представил себе Виктора, не знаю почему, одетого под Шерлока Холмса, с лупой в одной руке и с тростью в другой — он шел через города и села, по рельефам земли и по звездным пространствам в поисках абсолюта.

В конце концов, однако, Виктор сам нашел область знания по себе, но главное — поразившую всех. "Я решил, займусь кибернетикой", — сказал он в один прекрасный день без пафоса, но не без легкого удовлетворения, зная, что ввергнет семейство в глубокое недоумение. На слове *кибернетика*, впрочем, все члены нашего клана пали ниц.

Бух.

6

Милостивый государь,

пишу Вам в большой печали, потому что у меня умер друг, человек, с именем которого связаны воспоминания об удивительно приятных моментах, я бы даже сказал, экстатических, проведенных в одном венском кафе. Умер Леопольд Гавелка, может быть, Вам что-нибудь говорит это имя. *Гавелка* — это знаменитое венское кафе. Столь же знаменитое, как *Два маго* в Париже, кафе *Греко* в Риме, кафе *Одеон* в Цюрихе или кофейня *Лувр* в Праге. В эту минуту, когда я пишу Вам, я как раз нахожусь в кафе *Гавелка*, передо мной чашечка эспрессо, или *Kleiner Schwarzer*, как его еще тут называют, и у меня ком стоит в горле. В этом кафе за последние тридцать лет у меня было много встреч с лучшими из лучших писателей Европы, особенно с теми, которые так или иначе воспользовались на-

шими услугами. Я знаю, что Вы много путешествовали в жизни, что год прожили в Лондоне и больше двух лет в Японии. Знаю, что пробовали попытать счастье в Голливуде и провели какое-то время в Калифорнии, я знаю Вашу страсть к Средиземноморью и к Балканам, читал экзальтированные строки, написанные после пребывания в Тегеране, но не знаю, было ли у Вас когда-нибудь время просмаковать и шарм германского мира. Вы пробовали когда-нибудь учить немецкий язык? "Вечность создана для того, чтобы я выучил немецкий язык", — говорил Марк Твен. Какая похвала этому языку, без которого философская спекуляция была бы бесконечно беднее! Несколько язвительнее был Карл Пятый, которому приписывают следующую фразу: "С Богом я говорю по-испански, с женщинами — по-итальянски, с мужчинами — по-французски, а с моим конем я говорю по-немецки".

Не знаю, впрочем, зачем я пишу Вам все эти вещи, может быть, чтобы немного расправить морщины на лбу и позабыть о смерти моего друга Леопольда Гавелки. Войди Вы в эту минуту в кафе, Вы увидели бы меня за последним столом слева от бара, поставленным в стратегической позиции, в углу. Я сижу на полосатом канапе, а надо мной царят огромные круглые часы, распластанные на шестиугольной деревянной подпорке. Что мне всегда нравилось в этом кафе, так это дерево: почти все тут из дерева, за исключением круглых мраморных плит на некоторых столах. Стены обшиты деревянными панелями, пол деревянный, потолок деревянный, стулья деревянные... Дерево сообщает простоту и искренность этому месту, где нет утонченности и шика и где все же чувствуешь шик из-за выдержанности стиля. *Гавелка* — такое кафе, где кажется, что ничего не изменилось за последние, по крайней мере, четыре или пять десятилетий, разве что деревянный потолок слегка покоробился, иногда так и ждешь, что какая-нибудь плашка с минуты на минуту отвалится и упадет тебе на голову.

Но, повторяю, не знаю, что это на меня нашло — описывать Вам кафе. Ком в горле (или в мозгу) немного смягчился, потому что я тем временем попросил принести мне стакан подогретого вина. Вообще-то я хотел сказать Вам, что в этом кафе, много лет назад, на ухо Элиасу Канетти прошептали одну фразу. Знаете, как начинается его знаменитая книга "Массы и власть"? Может быть, и знаете, но я Вам все же напомню. "Ничего так не боится человек, как непонятного прикосновения". Желаю Вам вдохновения, если в эту минуту Вы пишете.

Г. К.

7

Визитная карточка, оставленная человеком, который говорил со мной в саду Общества литераторов, могла заинтриговать.

Ги Куртуа
Зачины романов
Пассаж Вердо 75009 Париж
(рядом с книжным магазином Вердо)

Имя было достаточно банальным, хотя заключало в себе намек на куртуазность и звучало как в некотором роде обещание. Что провоцировало, однако, растерянность, так это слова, помещенные сразу под именем: *зачины романов*. На большинстве визитных карточек это место зарезервировано обычно для четкой информации: *писатель*, *генеральный директор*, *почетный консул*, *врач-радиолог и имажист*, *массаж и знакомства* и т. д. Конечно, каждый пишет на своей визитной карточке, что хочет, можно написать свою должность или специальность, преференции или хобби. На скольких визитных карточках я читал надписи типа *фото/видео*, или *координатор проектов*, или просто *председатель*.

Ги Куртуа как будто бы обозначал свою связь с романным творчеством, точнее с началами романов, храня, однако, при этом полную неопределенность. Он был специалист по зачинам романов? Но в каком смысле? Изучал начала романов? Но с какой точки зрения? С литературной, с психологической, с коммерческой?

Столь же расплывчатым был адрес: пассаж Вердо 75009 Париж. Конечно, знаток Парижа немедленно определит зону, округ 9, округ больших бульваров, которые вьются от оперы Гарнье до Площади Республики. В Средние века тут были защитные укрепления Парижа. Освобожденный от них в конце XVII века, Город Огней вздохнул с облегчением и создал новую зону для променада и коллективной экзальтации... Когда в этой зоне размножились театры, показывающие водевили и кровавые представления, одну из ее артерий, Бульвар дю Тампль, прозвали Криминальным Бульваром. И не потому что какие-то жуткие преступления совершались на его тротуарах, в его кофейнях и ресторанах, а потому что на подмостках его бульварных театров в изобилии умирали каждый вечер, литры *крови* проливались на сцену, на костюмы и декорации. От этой страницы безумия, от традиции карнавалов и битв конфетти, от всей этой народной индустрии развлечения осталось сегодня немного следов, среди

которых — *пассажи*. Узкие, иногда извилистые, крытые настоящим кружевом из стекла и витражей, прячущиеся от глаза невнимательного туриста пассажи напоминают о периоде Бель Эпок, как будто ты путешествуешь во времени. Пассаж Вердо, может быть, самый подлинный из них, приютил самые разные маленькие галереи искусств, антикварные магазинчики, крошечные рестораны и запыленные книжные лавки. Источенные мраморные плиты, как будто носящие отпечаток миллионов шагов, вывески, написанные старинными буквами, фонари и витрины, набитые курьезами, все это и другие бесконечные детали суть послания отошедшего века, фрагменты раздробленной памяти.

Но когда я поравнялся с книжной лавкой Вердо, я не обнаружил нигде имени Ги Куртуа. И рядом с лавкой ничего не было, то есть никакой соседней двери, где было бы написано ГИ КУРТУА. Нет, лавка была затиснута между доисторическим кабинетом филателии и допотопной фотографической студией. Мне ничего не оставалось, как войти в лавку и спросить, известен ли там некто господин Ги Куртуа, чей дом или бюро находятся где-то поблизости.

— Господин Ги Куртуа действительно получает у нас свою корреспонденцию, — объяснил мне на редкость учтивый старичок с маленькими пытливыми глазками. Лысина персонажа прекрасно рифмовалась со сферическим абажуром лампы, стоящей на столе, за которым он читал.

Поскольку я молчал, старичок возобновил чтение, совершенно не стесненный моим присутствием в непосредственной близости от него. Человечек, вероятно, был привычен к этому ритуалу: когда с ним говорили, он отрывал глаза от книги, когда собеседник молчал, он не терял времени и снова нырял в наслаждение чтением.

Но я впал в такой ступор, был настолько неспособен собраться с мыслями, что на редкость учтивый старичок решил уделить мне еще десять секунд своего драгоценного времени.

— Если хотите ему написать, сядьте вон там.

И неверной рукой указал мне на маленький лакированный столик в стиле Людовика XV, на котором находились: стопка бумаги, чернильница, пресс-папье с промокашкой и коллекция перьевых ручек, какими я не писал с детства, с уроков чистописания.

В сущности, почему нет, подумал я, напишу несколько слов этому господину, довольно-таки невежливо растворившемуся в природе.

— Чашечку кофе? — снова обратился ко мне на редкость учтивый старичок, принеся в жертву еще пять секунд своей жизни и снова прервав свое упоительное чтение.

Не дожидаясь ответа, он указал на полку рядом со столиком, где стоял старинный кофейник в окружении шести чашечек из севрского фарфора. Не знаю почему, но кофейник в окружении чашечек вызвал во мне образ тайного и сокровенного литературного собрания: как будто кофейник, как признанный гуру, рассказывал что-то любознательным слушателям, сидевшим на маленьких табуретах вокруг центрального повествователя.

— Осторожнее, горячий, — предупредил старичок, на сей раз уже не отрывая глаз от книги.

Если бы история, которую он читал, не была такой захватывающей, возможно, он объяснил бы мне, терпеливо и со снисходительной улыбкой, в чем состоит превосходство серебряных кофейников. Только они обладают такой удивительной способностью часами сохранять кофе горячим, практически постоянной температуры. Что недоступно никаким другим типам кофейников, за исключением электрических (к сожалению, постоянно включенных в сеть, что совершенно ужасно, поскольку хороший кофе варится всегда только *на огне*).

Поскольку мой мозг уже начал улавливать то, что хотел мне сказать на редкость учтивый старичок, последний предпочел молчать и продолжать чтение. Мне не пришло в голову спросить, что он читает, а может быть, это было бы даже бестактно. Однако мой взгляд уловил на раскрытой странице книги имя одного из персонажей, X. Мозг не сумел сначала переработать эту информацию. Но немного погодя я сообразил, что этот человек, в тот момент и в моем присутствии, мог читать одну-единственную книгу, а именно мою собственную книгу, точнее — сборник рассказов, отмеченный три дня назад дурацкой премией за короткую прозу независимых книготорговцев департамента Иль-де-Франс.

10

“Сегодня умерла мама”.

Неужели Вы думаете, что такое простое утверждение может породить ум писателя? Нет, уверяю Вас. Писатели — люди сложные, истерзанные изнутри, искривленные, полные противоречий, красные от амбиций и очень умеренно щедрые как общественные личности, хотя горячо ратуют за идею гуманности.

Нет, уверяю Вас, что Альбер Камю никогда не начал бы роман “Посторонний” этой фразой, если бы ему не подсказали ее мы. Впрочем, он и не написал бы этот роман таким простым, линейным стилем, таким исповедальным в смысле наивысшей достоверности, если бы мы не предложили ему

отправную точку, если бы мы не открыли для него эту чудесную дверцу.

"Сегодня умерла мама".

Какое изумительное, обещающее, убедительное начало романа! Короткого романа, как Вы наверняка помните, – кто не читал Камю в возрасте пятнадцати-шестнадцати лет! Разве не говорили про Камю (с некоторым даже злорадством), что он писатель, в первую очередь, для гимназистов, и даже философ для гимназистов? И кто, как Вы думаете, пришлепнул ко лбу Камю этот ярлык? Банда утонченных писателей круга Сартра, эти претенциозные графоманы, не способные связать двух слов, не сопроводив их высокопарными и напыщенными жестами. Представьте себе, как страдали эти претенциозные импотенты с уклоном влево, когда узнали, что Альбер Камю получил Нобелевскую премию всего в сорок четыре года... Я и сейчас помню эту сцену, мы сидели на втором этаже одного ресторана на Монпарнасе, когда в дверь ворвался молодой книготорговец, сухощавый и костистый, странно одетый, как будто снарядился на охоту. Он бросился к нам и, не знаю почему, обратился ко мне вместо Камю, вероятно, спутав нас. "Господин Камю, вы получили Нобелевскую премию", – шепотом выдавил из себя молодой человек, развернулся и тут же скрылся, как будто был гонцом из Марафона, который объявил о победе греков над персами и свалился замертво.

Камю побледнел, закусил губу и сказал, не глядя на меня: "Ее должен был получить Мальро".

Да, в тот 1957 год Андре Мальро был, бесспорно, более знаменит, чем Камю, но не такой хороший писатель, как Камю, не такой резкий, будоражащий, простой. У Мальро меня всегда смущал дидактический подтекст, чего никогда не было у Камю. Камю пишет, как будто он снял рубаху и показывает свои рубцы.

В тот год, 1957-й, Камю выиграл заезд, в котором ранее участвовали Сэмюэль Беккет, Борис Пастернак или Сен-Джон Перс. Правда, никто никогда не узнает, какую еще фразу произнес Камю после этой, "Ее должен был получить Мальро". Однако Вы заслуживаете узнать, что сказал мне тогда Камю. Он обернулся ко мне и произнес простое "мерси". И он, и я знали, к чему относится это "мерси". Без фразы "Сегодня умерла мама" Камю не был бы Камю, его творчество не было бы тем, что оно есть, да и Нобелевскую премию по литературе ему было не получить в тот милосердный 1957-й. Сегодня роман "Посторонний" – самый продаваемый в новой истории Франции.

Почему я рассказываю Вам все эти вещи, прося хранить их в строгой тайне? Чтобы продемонстрировать Вам, как вся творческая карьера, не один только роман, может выстро-

иться, оттолкнувшись от одной-единственной фразы. Кто был Камю в 1942 году, когда вышел из печати "Посторонний"? Фраза, которую подсказали ему мы, в один прекрасный день, в одном алжирском кафе, создала, по сути, Камю. И признаюсь, Альбер был абсолютно необыкновенный — как только он получил этот *импульс*, все пошло, как по маслу, все, им написанное, писалось как бы само по себе. Эта первая фраза подсказала Камю все остальное, продиктовала ему все сочинение с помощью механики, которую даже мы сами толком не умеем объяснить. Стоит на миг остановиться и на второй фразе романа, которая принадлежит не нам, а пришла в голову Камю. Вы помните, как продолжается "Посторонний" после этого драматического начала — "Сегодня умерла мама"? Если не помните, я подскажу. После "Сегодня умерла мама" следует "Или, может, вчера".

Какая ошеломляющая конструкция, какой заговор между двумя силами!

МЫ. "Сегодня умерла мама".

ОН. "Или, может, вчера".

Трудно представить себе другую парную фразу, с таким же чувством вины, такую же двойственную, как это "Или, может, вчера". Тон задан для всей конструкции: с индексом неопределенности на очень высоком уровне...

Да, стоит вспомнить о Камю. Я только что узнал, что Мишель Онфре написал книгу, где демонстрирует, что человеком XX века был Камю (а никак не Сартр и не Мальро). Я полностью согласен с Мишелем. Весь XX век был, если хорошенько подумать, сиротским. Сиротой по части ценностей, сиротой по части цивилизации, сиротой по части гуманизма. Нацизм, коммунизм, последние колониальные войны, зверство, превращенное в индустрию, все это стало возможным только благодаря тому факту, что у века не было мамы. И кто же заметил это, самым справедливым и метафорическим образом? Камю. Каким озарением? Тем, что подсказали ему мы...

Я оставляю Вас. Я все еще сижу в кафе *Гавелка*, но завтра еду в Прагу.

Желаю Вам вдохновения, если в эту минуту Вы пишете.

Г. К.

P. S. До нашего следующего эпистолярного обмена предлагаю Вам поразмышлять над следующими четырьмя фразами.

"Я — человек-невидимка".

"Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест".

"Был в моей жизни период, когда я ложился спать рано".

"Человеку, который любит путешествовать поездом, гораздо легче выйти из него, если он выбрал местом назначения конечную станцию".

11

X. просыпается от взрыва тишины внутри себя. В его мозгу родился какой-то новый Голос. Слышно, как он смеется.

X. не в силах открыть глаза. Он ждет. Мысленно считает секунды. Пять. Девять. Тринадцать. Восемнадцать. Двадцать три.

Кто сказал *восемнадцать? Я.* Кто *я?*

Обычно X. просыпается под музыку будильника. И даже всегда на две-три минуты раньше, чем заиграет будильник. Так пробуждение становится легким переходом из одного сна в другой.

"Хватит", — говорит Голос в его мозгу.

X. открывает глаза. Чувствует, что семь часов уже было. Будильник должен был поднять его без четверти семь. Невероятно! На часах 6.37.

X. встает, раздергивает шторы. Нет, не может сейчас быть шесть часов и тридцать семь минут. Солнце давно взошло. Господи, который может быть час? Наручные часы — он всегда оставляет их в ванной — тоже показывают 6.37. Есть еще часы на кухне. Ясное дело, и на их циферблате — застывшее 6.37. Голос в мозгу X. смеется. X. тоже смеется.

X. снова залезает в постель и ждет, пока он по-настоящему проснется. Ни о чем не думает. Только ждет, слушая тишину.

Неужели семь уже было? В семь без пяти грузовик-холодильник должен был остановиться перед мясной лавкой. В семь ровно хозяйка дома должна была выйти выгулять собаку. В три минуты восьмого должны были приехать мусорщики.

"Ты говорил, что ни о чем не думаешь".

— Не понимаю.

"А тут нечего понимать".

— Как это *нечего понимать?*

"А вот так".

Неужели X. начал разговаривать сам с собой? Он проснулся или это сон? X. встает, идет в ванную, умывается. X. явно проснувшийся. Он смотрит в зеркало. Вдруг при виде своего лица он осознает, что на самом деле его разбудила тишина.

Никогда еще X. не случалось быть окруженным такой тишиной. Тишина такая, что взрывается в ушах. Тишина, которая исходит от предметов, от стен, которая приходит извне, из мира. Это тишина улиц, города, утра, пространства. Тишина, которая обволакивает его, исходя из его собственного

мозга. Тишина почти материальная, у которой не может быть иного цвета, чем черный.

X. включает радио. Так. Можно сказать, что в это утро никто ничего не вещает. X. пытается поймать хоть какую-нибудь радиостанцию. Бесполезно. Только шорох помех, как падение в бездну, отвечает повсюду. Он выключает радио и включает магнитофон. Ставит Вивальди и начинает бриться. В восемь тридцать он должен быть в конторе.

X. варит кофе. Открывает холодильник. Достает масло и два ломтя ветчины. Закрывает холодильник. Отрезает кусок хлеба. Кофейник пыхтит, как локомотив. Чашка, полная черной жидкостью, в тот момент, когда он снова опускает ее на блюдце, издает *кланг*. От домашних шумов X. становится чудо как хорошо.

X. ест сэндвич. X. пьет кофе. X думает про голос у себя в мозгу. Этот голос он слышит впервые. Голос, который шепчет где-то у него в глубинах. Это не его голос, но принадлежит он все же ему. Новый голос, который поселился в нем с шести часов тридцати семи минут.

— Эй, ты все еще там?

"Да", — отвечает Голос.

— Как выглядит мир из того места, где ты находишься?

"Все по-другому, чем обычно".

Последний кусок хлеба с ветчиной. Последний глоток кофе. X. в прекрасной форме. Он чувствует себя чистым, приятно пахнущим. Он ничего не боится. Он берет портфель и выходит. Первое и самое главное: не опоздать в контору. За семь лет, с тех пор как он работает в фирме, он никогда не опаздывал. Профессия для него — самое важное дело в жизни. X. — специалист по невербальным коммуникациям.

X. выходит, запирает дверь, вызывает лифт.

"А рыбы?" — спрашивает его Голос.

— Рыбы? Не понимаю.

"Рыб нет на их месте".

То есть как? Времени разбираться нет. Но Голос знает, что X. вышел, не обратив внимания на существенную деталь. Красные рыбки, полученные им на день рождения от Матильды, исчезли из аквариума.

Лифт, похоже, оставили открытым на первом этаже. Ничего, X. спустится пешком с четвертого этажа. Он подходит к лестнице. Колеблется. Замирает.

Что-то не в порядке. Голос подтверждает. "Что-то не в порядке". Но что?

Во-первых, то, что дверь в квартиру госпожи Бордаз приоткрыта. Госпожа Бордаз, уходя, никогда не оставляет дверь приоткрытой. Это прямо-таки странно, что госпожа Бордаз

оставила дверь приоткрытой. Госпожа Бордаз никогда не подавала признаков старческого слабоумия. И у нее нет привычки подсматривать за жильцами.

Тогда что?

Х. подходит к двери и звонит. Никакого ответа. Стучит в дверь. Никакого ответа. Звонит еще раз, хотя чувствует, что и на сей раз ничего не добьется. Если бы госпожа Бордаз была дома, ее пудель Пекси давно бы уже завилял хвостом и бросился бы к нему.

Войти? Не войти? — пытает себя Х. Вдруг госпоже Бордаз стало плохо? "Как — и ей, и собаке?" Может, она смотрит телевизор?.. "Исключено". Может... Может... Может...

Х. легонько толкает дверь.

— Госпожа Бордаз...

Толкает посильнее.

— Госпожа Бордаз, вы дома?

Х. осторожно заходит, шаг, другой... В прихожей никого. В гостиной никого. На кухне никого. Х. колеблется, заходить ли в спальню. Это неприлично. Госпоже Бордаз не понравилось бы, если бы ее застали в спальне, по крайней мере, так считает Х. Лучше уйти, говорит себе Х., тем более что его захлестывает ощущение дискомфорта. Ему нехорошо в этой квартире со старыми, покрытыми патиной вещами. Как будто они все его подстерегают, как будто все его судят.

Вернувшись на лестничную клетку, Х. обнаруживает у двери белую кружевную перчатку. Перчатку с правой руки госпожи Бордаз. А у самой лестницы — поводок Пекси. Как он не заметил его несколько минут назад?

"А попугай?"

— Попугай?

"Попугай, да".

Х. снова ничего не понимает. Голос настаивает: "А попугай?"

На ответ больше нет времени. Х. поспешно спускается по лестнице — он уже серьезно опаздывает. Когда он опаздывает, весь его организм функционирует, как часы. Цифры начинают подмигивать, колесики — крутиться быстрее. Зубчатые колесики царапаются, потому что зубчики становятся острее. Голос знает, что Х. снова не заметил существенную деталь. Попугая госпожи Бордаз нет в клетке.

Зато Х. заметил кое-что другое и в глубине души надеется, что Голос не знает, что́ он заметил, что́ впилось ему в мозг осколком бомбы. А именно то, что все часы в квартире госпожи Бордаз остановились в одно время: в 6 часов 37 минут.

На ступеньках между четвертым и третьим этажами скорее разложены, чем обронены, несколько предметов: футляр для оч-

ков (господина Кунца, саксофониста?), черная фетровая шляпа (без сомнения, шляпа господина Браговски с шестого этажа) и зубная щетка, определить владельца которой Х не в силах.

Несмотря на то что Голос призывает его продолжать спуск, Х. не может не остановиться на несколько минут и на площадке третьего этажа. Дверь в квартиру семейства Брюхнер распахнута. А из квартиры семейства Толбяк выбивается сильный запах кофе, убежавшего на плиту.

Между третьим и вторым этажами — еще разбросанные по полу вещи: прозрачная зажигалка, часы на цепочке (какая удача, что не разбились!), серебряная ложечка (Х поклялся бы, что ее владелец вышел в какой-то момент из квартиры с чашечкой кофе в одной руке и с ложечкой в другой — прежде чем ее уронить), вышитый дамский платочек (платочек мадемуазель Матильды?)...

“Слышишь?” — спрашивает Голос.

В самом деле, что-то слышно. Звук, который идет снизу, из какой-то квартиры на первом этаже. Прерывистый дребезжащий звук, назойливый сигнал, корябающий слух (“И мозг”, — добавляет Голос). Х. ступает вниз, огибая молочную лужу из разбитой бутылки между вторым и первым этажами. Х. еще не понимает, откуда идет звук. Не понимает и себя — он просто озабочен или на грани шока. Между четвертым и первым этажами его мозг (тот самый, покорябанный звуком) зарегистрировал, по крайней мере, пять открытых дверей.

“Что-то на улице”, — говорит Голос.

— Нет, — отвечает Х.

“Надо сохранять спокойствие”, — говорит Голос.

— Я спокоен, — отвечает Х.

“И не забывай, что нельзя опоздать на работу”, — предупреждает Голос.

— А я и не забываю, — говорит Х.

“Наверное, пожар”, — предполагает Голос.

— Пожар?

“Да, такой тихий пожар”.

Пока что Х. озабочен тем, чтобы определить происхождение дребезжащего звука. Он стучит в дверь консьержа.

— Господин Бюсби...

“Я думаю, ты спокойно можешь войти”, — говорит Голос. Х. так и поступает. Спокойно входит. Открывает дверь и входит в помещение консьержа. На столе в своей махонькой кухне господин Бюсби оставил завтрак, к которому не успел притронуться: кусок хлеба с маслом, йогурт и чашка кофе, налитая до половины, рядом — немного молока в стакане. Что касается дребезжащего звука, он идет от старого патефона: игла застря-

ла в щербине пластинки. Как будто насекомое на тонких ножках не может пересечь какую-то черту. Х. помогает ему одолеть препятствие, легонько поддев кончиком пальца. Вивальди. Он не знал, что и господин Бюсби включает к завтраку Вивальди.

Еще Х. замечает, что господин Бюсби не закрыл кран в ванной. Зубная щетка с пастой осталась на краю раковины. Можно предположить, что господин Бюсби не успел почистить зубы этим утром. Х. закручивает кран и выходит из квартирки консьержа.

“Что, если вернуться к себе?” — говорит Голос.

— Нет, — отвечает Х.

“Может, лучше вернуться и все забыть”, — добавляет Голос.

— Нет, — отвечает Х.

“Подумай”, — говорит Голос.

— Нечего тут думать, — бурчит Х.

“Это ненормально, что господин Бюсби тоже завтракает под Вивальди”. Х. прыскает со смеху. Он чувствует, что Голос тоже улыбается.

— Что ты улыбаешься? — спрашивает Х.

Голос не отвечает. Х. припоминает все, что видел по пути. В вестибюле он натыкается на сумку почтальона, полную писем. Очевидно, что почтальон начал раскладывать письма по почтовым ящикам, когда...

“Когда... что?” — спрашивает Голос.

Х. не знает, что ответить. Можно только констатировать, что почтальон бросил сумку и что часть корреспонденции валяется на полу. Х. нагибается, внимательно смотрит. Похоже, что на некоторые письма (нераспечатанные, конечно) наступали ногами.

“Кто?”

Х. не знает. Но ему верится с трудом, что жители дома прошли тут, топча ногами корреспонденцию. Х. ворошит выпавшие из коричневой кожаной сумки письма и находит два конверта на свое имя. Потом заглядывает в почтовый ящик. Почтальон успел положить туда третье письмо.

“Я думаю, что как раз наоборот”, — говорит Голос.

— Как наоборот?

“Письмо в почтовом ящике было положено первым. А после этого почтальон выронил сумку”.

Три письма: одно из газовой и электрической конторы, другое из Международного общества исследований в области телекоммуникаций... На третьем не указано имя отправителя.

Х. забирает письма с собой, он прочтет их в автобусе. Х. любит читать корреспонденцию и газету в автобусе. Он кладет три письма в служебную папку и собирается выйти на

улицу. Кроме россыпи брошенных писем, в вестибюле находятся еще: саксофон господина Кунца, рюкзак мадемуазель Матильды, вторая перчатка госпожи Бордаз, пудреница, баночка кока-колы и мужской ботинок.

14

Милостивый государь,

пишу Вам из Праги, куда я поехал, чтобы встретиться с Кафкой. Не знаю, были ли Вы когда-нибудь в Праге, но, если еще не были, послушайтесь моего совета и приезжайте сюда в феврале месяце. Прагу надо видеть *сквозь туман.* У немногих городов в Европе есть такое свойство — удваивать свою эмоциональную силу во время тумана. Все башни и крыши города, Карлов мост со статуями святых, площади и ворота, капеллы и пассажи — все это просится хоть раз в жизни быть увиденным сквозь туман.

И еще. Кафка выходит гулять, только когда туман. Хотя иногда его можно застать в кафе *Лувр*, где сейчас за одним из столиков сижу я. Удивительно, как в Париже, городе кафе, никогда не было, в сущности, этой культуры просторных залов, которую мы находим в Центральной Европе. Как будто бы парижанам нравилось сидеть впритык, отчего в парижских кофейнях столики всегда маленькие, стульчики минимальные. В старой Австро-Венгерской империи кафе было скорее клубом, куда буржуа и художники приходили, чтобы посидеть удобно и посозерцать жизнь, поговорить об искусстве и поспорить, но не с тем, чтобы устраивать революцию, как в Париже. Я пишу эти строки и говорю себе, что в Париже нет ни одного такого большого кафе, как *Лувр*, с биллиардной, с музыкальным салоном... Некогда тут было отведено место и для шахматных салонов, и для отдельных кабинетов с письменными столами и с телефонами поблизости, их резервировали журналисты и писатели и просиживали там часами.

Конечно, сейчас *Лувр* несколько обезображен туристами, почему Кафка и приходит редко...

Вы поразмыслили над фразой “Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест”? Я знаю, как Вы восхищаетесь Кафкой и как обильно подпитывали Вас его романы, его мир. Вам надо будет как-нибудь приехать в Прагу и посмотреть с Карлова моста на здание бывшего королевского дворца, на эту огромную крепость, довольно-таки давящую, господствующую надо всем городом с холма по левому берегу реки Влтавы. Этот дворец, эта крепость,

одна из самых крупных в Центральной Европе, состоит из лабиринта двориков и зданий — монумент угрюмости в резком контрасте с брызжущим изобилием, полным барочных отголосков, исходящим от остального города. Что-то гнетущее и оцепенелое, суровое и непроницаемое, идет от этого *замка*, символа власти абстрактной и безличной, циничной и холодной. Глядя на этот силуэт, особенно сквозь туман, Вы поймете, почему Кафка написал роман под названием "Замок".

Зато нам принадлежит честь подсказать Кафке это блестящее начало романа: "Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест". Ни один литературовед, ни один биограф, ни одна книга воспоминаний не упóминают эту деталь. Вы спросите меня, может быть, почему я доверяю ее Вам. Но я предоставлю Вам самому найти ответ. Тем не менее Вам стоит вообразить следующую сцену.

В один туманный день, в феврале того несчастного 1914 года, которому суждено было открыть серию катастроф XX века, по Карлову мосту прогуливался некто Франц Кафка. Человек, который в 31 год уже не был молодым, специалист по платоническим любовям, по природе своей — без корней, сжигаемый страстью к литературе. Не я был тем, кто в тот февральский день шепнул на ухо Францу Кафке такое начало романа. В тот день на Карловом мосту у него была встреча с неким Максом Бродом, тоже страстно любящим литературу, с которым он был знаком больше десяти лет и который стал его лучшим другом. Никто не знал и никогда не узнает, что этот самый Макс Брод работал на Литературное агентство Куртуа.

Однако Кафка не был дисциплинированным писателем. Пассионарным, да, гениальным, да, но его распинали сложные отношения с семьей и еще больше — с женщинами. Для *нас* Кафка был *неудавшийся* нобелевский лауреат, но что с того. Главное — мы сумели подсказать ему существенную фразу в самый пиковый момент его жизни. Вы можете представить себе историю современной литературы без Кафки? Без "Процесса"? Без фразы "Господина К., вероятно, оговорили, потому что в один прекрасный день он проснулся арестованным"?

Год 1914-й был тот, что взял под арест весь XX век. Век, который вышел из тюрьмы только в 1990 году, когда пали коммунистические режимы в Восточной Европе. Надо всей этой тюрьмой, которой была Европа весь этот период, витает тень Кафки. Как и над пражским *замком*.

Однако я не хочу слишком долго распространяться. Тем более что чувствую Ваше нетерпение. Знаю, знаю, чего Вы от нас ждете, но не могу пока что ничего обещать. Мы знаем Вас еще недостаточно. Ни Бернар не составил еще четкого мне-

ния о рукописях, которые Вы ему доверили, ни мадемуазель Ри еще Вас не встретила.

В Вашем последнем письме Вы заклинаете меня предложить Вам, прислать, подсказать хотя бы *начатки* фразы для начала романа. Что за мысль! Никто еще не просил нас о таком. Но если Вам хочется *игры*, если Вы хотите приступить к предварительным упражнениям, попробуйте вышить что-нибудь по канве такого вот начала текста: "Нелегко иметь старшего брата, которого все считают настоящим гением".

Желаю Вам вдохновения, но более всего — способности дослушивать до конца то, что говорят слова, пока вы их пишете.

Ваш Ги Куртуа.

P. S. Но я бы хотел еще поговорить с Вами о Карловом мосте, который на самом деле есть *центр* этого замечательного города под названием Прага. У немногих городов ядром, сердцевиной, центральным пунктом был мост. Вот символика, над которой стоит поразмыслить. Понте-Веккьо во Флоренции тоже еще играет эту роль физического и духовного центра города, энергетического узла, откуда исходит память целого урбанистического пространства. И в меньшей мере — мост Риальто в Венеции. Если Вам придет в голову другой пример, напишите мне, прошу Вас.

18

Она будит меня среди ночи
И говорит: знаете что, я запрещаю вам видеть меня во сне
без ничего,
Не спросясь у меня.

Я еще сонный, не знаю, как вошла мадемуазель Ри
Ко мне в комнату, не знаю, как вошла
мадемуазель Ри ко мне в мозг,
но признаюсь: я как раз собирался увидеть ее во сне
без ничего.

Сон съеживается все больше и больше,
краснеет, смущается,
я и сон, как два ученика, которые списывали на
контрольной,
я больше не буду, говорю я мадемуазель Ри,
я больше не буду, бормочет сон,
став примерным учеником.

Ладно, говорит мадемуазель Ри, на сегодня прощаю,
И, как в номере у иллюзиониста, пропадает.
Мы обескуражены.
Все предметы в комнате аплодируют, комната аплодирует,
Аплодисменты аплодируют, сам номер иллюзиониста
Аплодирует.

Невозможно уснуть в таких условиях,
В любой момент рискуешь, что тебя разбудит
Сам сон, который теперь на ее стороне, говорит ей, что я делаю,
Посылает ей в режиме реального времени тайные записи обо мне,
Да вот хотя бы и это стихотворение, только кончившись,
Летит к ней.

19

Не стройте себе иллюзий. Мне смешно — какое блаженство у вас на лице.

Я согласилась заняться с вами любовью по чисто литературным соображениям. Потому что презираю это дурацкое ожидание читателя... *когда же они перейдут к действию? Когда будет первый поцелуй? Когда она уступит?* Вся история литературы искажена эротическими ожиданиями читателей. Как и приемами писателей, иногда утонченными, "дозировать" эротический саспенс. Вот почему, дорогой господин М., я предложила приступить к делу сразу же после нашей первой встречи. Если нам все равно предстоит вместе писать одну историю, пусть это будет нечто большее, чем традиционный *переход к половому акту.* Я ненавижу, ненавижу все эти романы, где герои занимаются любовью только в последней главе, через 350 страниц прелиминарий. Когда я была подростком, я вообще не читала эту размазню, я сразу искала момент, когда двое вступали в тактильные отношения, шла ли речь о первом поцелуе, о первой ночи любви или о первой эротической неудаче. У меня была неординарная интуиция: я чувствовала, по первой главе романа, на какой примерно странице читателя проберет первой эротической дрожью. И клянусь вам, ошибалась я редко... С точностью — а я совершенствовалась в этом годами — после первой же прочитанной страницы я почти автоматически могла перейти к абзацам, которые действительно меня интересовали.

Первая сцена, когда Он обнимает Ее, чтобы почувствовать груди, — где-то на 30–32 страницах. Первый полноценный поцелуй — где-то на страницах 80–82. Первая настоящая постельная

сцена с описанием наготы — где-то на страницах 160—162... Эти конструкции, иногда замысловатые, но, по сути своей, ужасающе наивные, меня всегда забавляли, но и раздражали, и постепенно у меня началась на них аллергия. В 18 лет я уже предпочитала детективы Сан-Антонио, поскольку большинство из них начиналось любовной сценой, иногда очень даже *hard*. Что с самого начала успокаивало эротическую бестию во мне (а таких, как я, были миллионы других читателей), из-за чего после я могла сосредоточиться на других сторонах книги: на ритме, стиле, красоте арго, качестве интриги, сюрпризах драматической кривой, на оригинальности персонажей. Сан-Антонио точно знал, зачем ему надо начинать с эротического ряда: чтобы вырезать зло на корню, чтобы не заставлять читателя заниматься *фальшивым* чтением. Таким образом, дав читателю с самого начала проглотить эротическое снадобье, автор превращал его в свободное существо с чувствами, открытыми для других горизонтов...

Конечно, мы не обязаны и в жизни применять подавление эротического саспенса, и я не говорю, что разные нежности не нравятся мне в отношениях с мужчиной. Но меня нервирует мысль, что половой акт вписан в коллективный имаджинариум и в общую хореографию человеческого поведения как *конечная цель*, а не как *отправной пункт*. Потому что когда совокупление становится целью (кульминационным моментом романа, например), помимо цели не остается ничего. Ужасающая пустота простирается после того, как Она займется любовью с Ним, а именно этой пустоты я хотела бы избежать между нами, дорогой господин М.

Я говорю вам все это, пока вы спите, чтобы все было донельзя понятней.

20

— Смотри, какие они тихие и спокойные. Не дергаются, не рисуются, не пилят друг друга...

Мои прогулки по кладбищу с тетушкой Масек были и первыми моими уроками, реально раскрывшими философические ресурсы жизни. Тетушка Масек, старшая сестра мамы, была, кроме всего прочего, единственной в семье, кто с некоторой сдержанностью относился к Виктору. Она считала его слишком живым, или слишком витальным. А госпоже Масек нравились существа не живые, а мертвые.

— Каковы люди, таковы и кресты.

Мы время от времени останавливались у какой-нибудь могилы или у какого-нибудь склепа, и тетушка Масек не отказывала себе в удовольствии еще раз разнести в пух и прах тако-

го-то и такого-то насельника такого-то места вечного упокоения. Посмотри только, какой помпезный крест ему отгрохали. Каков был человек, таков и крест. Зачем столько вычур, столько килограммов мрамора? Да еще цветы из пластика присобачили... Чтобы *на подольше*, чтобы не надо было часто таскаться с живыми цветами...

Тетушка Масек знала практически всех мертвых с городского кладбища. Раза два в неделю она перемещалась на кладбище, что в глазах моих родителей было уж слишком. Но меня она брала с собой не чаще, чем раз или, самое большее, два раза в месяц, что тоже казалось моим слишком уж. Но они все же отпускали меня с "бедной" тетушкой Масек на эти визиты мемориальной куртуазии, потому что, как говорил папа, "тогда она не будет говорить сама с собой".

Лично мне больше по нраву было бы постоять невидимкой где-нибудь поблизости от этой тетушки, любительницы мертвых, и послушать все ее разговоры с ними. Потому что тетушка Масек и правда говорила с мертвыми, а лучше сказать, расспрашивала их без всякого удержу.

— Привет, Гуцэ. Как ты, дорогой? Дай-ка я тебя немного прополю. Спокойнее тебе, да? Ох, сколько же цемента они на тебя ухнули...

У тетушки Масек была аллергия на бурьян, особенно на тот, что рос на могилах. Вероятно, она расценивала бурьян как захватчика, растение не столько безобразное или неблаговонное, сколько слишком *любопытное*. И когда эта трава выводила ее из равновесия, она наклонялась и выдергивала ее. Я рвался ей помочь и часто предлагал свои услуги, но тетушка Масек говорила: "Нет, Гуцэ я должна прополоть сама".

Однако она пропалывала и других господ, с которыми была в каких-то отношениях. Бывших знатных лиц города, бывших сослуживцев или просто шапочных знакомых. Как это у тетушки Масек было столько знакомых мертвецов, оставалось для меня тайной. Потому что в те дни, когда она не ходила на кладбище, тетушка Масек практически ни с кем не виделась, сидела перед телевизором или перечитывала книги из своей библиотеки. Каждый раз, как мама посылала меня навестить мою любимую тетю и я заставал ее за чтением, она непременно это подчеркивала: "Вот, перечитываю *Трех мушкетеров*, а что делать?" Фраза, из которой можно было вывести только одно, а именно, что тетушка Масек прочла абсолютно все, и теперь ей остается только перечитывать сотни книг, собранные с течением лет.

— Почему люди умирают, тетя Масек?

Не помню, в каком возрасте я задал этот вопрос своей тетушке, но знаю, что она похвалила меня моим родителям за "ум".

— Люди любят подражать друг другу, — ответила мне тогда старшая мамина сестра.

Фраза запала мне в голову, но разворачивать свой потенциал начала много позднее. Особая манера толкования мира скрывалась за ней, она была из тех фраз, которые являют собой целую систему мышления. К тому же это была моя первая встреча с *фразой-основательницей*, содержащей в себе крайне сильный алгоритм развития.

Люди умирают, потому что любят подражать друг другу. Что означает: смерть не была изначально обязательной, не была необходимостью, не была вписана в логику бытия, в течение жизни. И только в силу онтологического проклятия, в силу инстинкта подражания, который сильнее разума, смерть распространилась. Можно представить себе сценарий: когда-то, во время оно, люди не умирали, но в какой-то момент один человек, чтобы всех удивить, чтобы эпатировать других, совершил этот противоестественный акт, другими словами, умер. И до сего дня вряд ли известно, как этому индивиду удалось умереть, то есть как он сделал, чтобы устранить из себя жизнь... ясно одно: что это яркое решение, этот вызывающий акт нонконформизма и эксцентричности произвел глубокое впечатление на окружающих, и они стали ему подражать.

Тетушка Масек произнесла, сама того не зная, одну из тех фраз, которые становятся орудиями теоретического построения. Между знаменитым утверждением Декарта “я мыслю, следовательно, я существую” и утверждением моей тетушки “люди умирают, потому что любят подражать друг другу”, по сути, не было никакой разницы. И то и другое предназначалось в основание некоей объяснительной конструкции.

Разве люди не подражают друг другу все время? Когда ребенок начинает говорить, разве он не подражает взрослым? Когда начинает усваивать нормы поведения, разве он не подражает другим членам общины? Маргинальные культуры разве не подражают доминантным? Почему и смерть не объяснить таким очевидным принципом подражания?

Вот вопросы, которые обуревали меня годами после того посещения кладбища вместе с тетушкой Масек.

Был ли, 40 лет спустя, господин Ги Куртуа в курсе, что почва во мне подготовлена? Я знал, что такое откровение от *фраз-основательниц*. Я был, как озаренные, ждущие прихода нового спасителя, совершенно уверен в способности *первой существенной фразы* продвинуть меня в мир великих творцов романа.

Милостивый государь,

надо, чтобы Вы постепенно помогли мне перевести Вас в *энергетическую* категорию. Существуют писатели, чья творческая энергия стимулируется как следствие *идентифицирующего постулата*. Один из примеров – Мелвилл. Вы же знаете, как он начинает этот шедевр, образец современного мифа, роман "Моби Дик"? Формулой "разрешите представиться", обескураживающе, я бы сказал, банальной: "Меня зовут Измаил". Когда мы подсказали Мелвиллу эту фразу, мы знали, что именно так он должен явиться перед читателем, фраза простая, но с эффектом ножа, который рассекает узел пуповины. Это как если бы он сказал читателю: "Узел пуповины, который привязывал меня к небытию, к молчанию, к обязательству не раскрывать никому ничего, так вот, этот узел рассечен. Между мной и тобой, дорогой читатель, больше не существует никакой баррикады, меня зовут Измаил, и я могу начать свой рассказ".

Той же грубой прямоты, но бесконечно более утонченной – фраза, которую мы предложили Г. Уэллсу, "Я – человек-невидимка" – для начала, как Вы, конечно, помните, его мифического романа "Человек-невидимка". Трудно вообразить себе более сильную гипертрофию. И все же это утверждение, почитаемое некоторыми научно-фантастическим, синтезирует всю жизнь Уэллса. Потому что у него была душа визионера, тяготевшего к трансформации общества, то есть к утопии... Разве он не мечтал о межпланетном государстве? Не объявлял себя социалистом? Ведь мысль, что в один прекрасный день люди могут стать невидимыми, есть отправной пункт утопии. Этим-то и подкупила Уэллса фраза – утопическим характером последующей конструкции...

Но большинству писателей, чтобы начать, нужно сразу определить время и место действия, даже время года и точные географические координаты.

Томас Манн, Эрнесто Сабато, даже Хемингуэй принадлежат к категории повествователей, которые не в состоянии отчалить без ситуации-предвестника. "Волшебная гора", как Вам хорошо известно, начинается с фразы, которая содержит в себе больше географии, чем тайны: "В самый разгар лета один ничем не примечательный молодой человек отправился из Гамбурга, своего родного города, в Давос, в кантоне Граубюнден". Попробуйте перечитать эту фразу несколько раз... попробуйте услышать ее мелодию... Вы улавливаете, как она открывает измерение предчувствия? Что ж, Томас

Манн, может быть, самый великий писатель-деклинолог первой половины прошлого века, нуждался во фразе, которая бы подсказала с самого начала медлительную трагедию. Когда мы узнаем, что этот ничем не примечательный молодой человек покидает родной город и отправляется, в самый разгар лета, в путешествие по Швейцарии, нам сразу приходит в голову мысль: "бедный, едет и не знает, что его ждет...". Как видите, эта первая фраза, по видимости банальная, содержит в себе неимоверную грусть, ноту дурного знамения... Матери всегда грустят, когда рожают ребенка, потому что они знают одну вещь: когда рождаешь жизнь, рождаешь и смерть. Когда мы предложили эту фразу Томасу Манну, мы знали, что ему нужен был своего рода *вздох*, чтобы начать роман...

Эрнесто Сабато мы зато снабдили для его романа "О героях и могилах" первой фразой со стилистической точки зрения несколько более провокационной. "Однажды в майскую субботу 1953 года, за два года до событий в Барракас, по одной из дорожек парка Лесама шагал высокий сутулый юноша". Отметьте тут эти загадочные скобки: "за два года до событий в Барракас..." Они-то и определяют конструкцию романа — через крайне тонкое взятие читателя в сообщники. И это потому, что Эрнесто Сабато говорит с нами так, как будто мы уже что-то знаем, как будто мы просто обязаны что-то знать о "событиях в Барракас". Когда кто-то сегодня говорит: "Моя встреча с X. произошла за два года до событий 11 сентября", — все знают, что означает синтагма "события 11 сентября" — фраза указывает на террористическую атаку 2001 года против Америки и на разрушение двух башен в Нью-Йорке. Когда Эрнесто Сабато помещает начало романа "за два года до событий в Барракас", он чуть ли не обязывает читателя чувствовать себя виноватым, что пока не слышал никаких разговоров об этих "событиях", предполагаемо памятных всем...

На сем я прекращаю свои разглагольствования.

Вы спросите, может быть, почему мы задумали для Мелвилла первую фразу с представлением, для Томаса Манна — своего рода географическое описание и для Сабато фразу с надстройкой (а я бы сказал — и с подвалом). Вот ответ: потому что нам удалось глубоко их узнать и мы поняли их экзистенциальную и повествовательную алхимию, как и аппетит к разным типам конструкций. В следующем письме я поговорю с Вами о писателях, которые не могут построить солидные здания иначе как на зыбкой почве или на идее зыбкости... Двойственность — такой солидный фундамент для вымысла!

Ваш Ги Куртуа.

P. S. Пишу Вам эти строки в кафе *Одеон*, в Цюрихе. Вы его знаете? Подозреваю, что да, поскольку одного из Ваших выдающихся соотечественников, Тристана Тцару, посетила в этом кафе чу́дная идея: создать, соединением двух *да*, концепцию дадаизма. Впрочем, в данный момент со мной за столом Тцара и Ханс Арп. Справа за столиком сидит в одиночестве Эйнштейн. Надо Вам сказать, что атмосфера в кафе совершенно взрывная, потому что сегодня, 1 июля 2011 года, заведение отмечает столетие своего существования, по каковой причине все его фантомы снова сошлись здесь. Не поверите, но за столиком напротив меня Троцкий и Муссолини играют в шахматы. А вот прямо сейчас входит и Джеймс Джойс, снимает запотевшие очки, протирает их и снова надевает... Редко увидишь более безупречные усы, чем у Джойса. Правда, его продолговатое лицо, длинный нос созданы для усов. Джойс проходит и подсаживается за столик к Стефану Цвейгу. Он приветствует и меня, проходя мимо, он явно не забыл, что мы предложили ему зачин для *Улисса*. Вход в кафе украшен обильным красным серпантином, как перевязанный ленточкой подарок кому-то по случаю годовщины. Макс Фриш как раз откупоривает бутылку шампанского. К сожалению, сотня лет, что прошла над этим почтенным заведением, не очень-то чувствуется во внутреннем убранстве. Не знаю почему, но мрамор и зеркала на стенах несколько угнетают меня — видимо, потому что они не состарились. Мне не хватает тут потертых стульев и обветшавших канапе *Гавелки*. Но я больше не буду надоедать Вам этими деталями. Оставляю Вас, мне надо чокнуться шампанским со всеми этими фантомами, которые уже набились в кафе, как и с теми, что продолжают подходить. Европейская литература никогда не узнает, чем она обязана традиционной нейтральности Швейцарии.

Г. К.

P. P. S. Вы когда-нибудь осмеливались зайти в *Кафе для Робких*?

22

Было время в моей жизни, когда я чувствовал себя собою только в *Кафе для Робких*.

В 19 лет, приехав в столицу, чтобы прослушать курс философии, я обнаружил, что новая свобода, которую мне преподнесли на подносе, нисколько не вылечила меня от робости. Я предпочитал скорее писать, чем разговаривать. Самые блестящие реплики я произносил мысленно. Когда случалось оказаться в обществе за столом, именно я молчал больше всех. Когда я слы-

шал, как говорят другие, я точно знал, в какие моменты у меня получилось бы умнее или, по крайней мере, *интереснее.* Я никогда не смел шутить, потому что боялся провала. А если все же набирался храбрости сформулировать свое мнение в контексте разговора, всегда старался прибегать к коротким фразам из страха, что меня перебьют.

Я всегда завидовал коллегам, у которых были баритональные или просто низкие голоса. Когда ты наделен сильным, проникновенным голосом, это как если бы у тебя в продолжение руки было мачете. Можно спокойно пробираться по джунглям, разрубая лианы и густые кусты. Я скоро заметил, что в кругах, которые посещал, лидерами групп были как раз обладатели баритональных или низких голосов. Баритональный голос выдает естественный и неоспоримый авторитет. Если все остальные ждут своей очереди, чтобы выразить мнение, поджидая подходящий для вступления момент, баритональный голос вступает, когда хочет, перебивает, кого хочет, пренебрегает любыми правилами, потому что правила устанавливаются им.

Моя дружба с Полем мотивировалась как раз этой потребностью в защите сильным голосом. Поль был маленького роста, сантиметров на пять ниже меня, бледный, веснушчатый, и мне иногда казалось, что кожа у него на лице гораздо тоньше, чем на руках или на шее. Природа не потрудилась над Полем, он был хрупкий в кости, с кривыми ногами, а его ум был отмечен скорее хорошим чувством юмора, чем быстротой и качеством реакций. Может быть, от всего этого, раз Поль выглядел безоружным в джунглях жизни, природа наделила его голосовыми данными из ряда вон выходящего калибра. Поль мог войти в спортивный зал, переполненный и бурлящий, сказать "Салют" — и внезапно во Вселенной наступала на секунду-другую тишина, две или три сотни людей смолкали, а произнесенные Полем звуки вдоль и поперек пересекали зал, отлетая рикошетом, как шарики пинг-понга, запущенные с недюжинной силой.

Как и я, Поль был провинциал. Когда мы встретились на первой лекции курса по истории философии, в битком набитом амфитеатре, между нами прошли флюиды симпатии. И его, и меня столица подавляла, хотя и казалась крайне заманчивой. И он, и я были уязвимы в сравнении с большинством наших коллег, что можно было заметить на уровне деталей одежды и самых банальных рефлексов. Ни я, ни он не смели запросто подходить к коллегам, выступать на семинарах, просить у профессоров дополнительных объяснений... А в первые недели мы ходили по коридорам Университета с глубоким уважением к старым стенам и к памяти, накопленной в них. Однако Поль очень скоро начал пускать в ход свой го-

лос, как ледокол на поверхности враждебного моря, а я тут же втерся следом, пользуясь открытой им дорожкой.

Когда мы приближались к группе коллег и Поль говорил: "А мне кто-нибудь предложит сигарету?" — сила его голоса, скорее музыкального, без пронзительных ноток, мигом перемещала на него центр внимания. Угостить Поля сигаретой делалось бесконечно более важным, чем продолжить дискуссию о софистах или о тонкости, с какой Анаксагор демонстрировал, что разум есть основа универсума. Если Поль просил сигарету своим уникальным голосом с особым тембром, крайне приятным слуху, несмотря на осадок авторитаризма, так вот, если Поль просил сигарету, ее надо было подать немедленно, поскольку таким образом оказывалась честь чуду природы. А так как я был рядом с Полем, неразлучный с ним, я, получалось, тоже пользовался вниманием, обращенным в его сторону.

Крайне эффективным был Поль всегда в ресторанах и кафе. Как бы ни разрывался на части кельнер, но, когда Поль произносил "Будьте любезны!", его так гипнотизировал голос моего приятеля, что он бросал все и немедленно направлялся к нашему столику, чтобы принять заказ. Что касается меня, крикни я хоть десять раз "будьте любезны!", никто бы и ухом не повел. Многократно мне случалось входить в кафе, где я был единственным посетителем, и хозяин не обращал на меня внимания. И даже когда я садился за стойку, нос к носу с хозяином, и просил кофе, у него был такой вид, что ему помешали, или же он некоторое время еще читал газету, вероятно, чтобы закончить начатую статью, и только потом соизволял прислушаться к моему заказу. На самом деле, то, как я формулировал желание выпить кофе, заказом не было — скорее просьбой. Когда я говорил: "Кофе, пожалуйста", — мой голос передавал нечто большее, чем эту информацию. Своим тоном, внутренней неуверенностью я говорил, по сути: "Прошу вас, умоляю, кофе, если можно и если это вас не слишком затруднит".

Да, я был затюканный тип, униженный во многих ресторанах и кафе столицы, но верхом унижения бывали ситуации, когда хозяева, все же обслужив меня, не спешили брать деньги. Для такого робкого субъекта, как я, требование счета часто превращалось в кошмар. Дело происходило примерно так.

После того как в крайне замедленном темпе бармен все же приготовлял кофе и небрежно толкал его ко мне по стойке бара, иногда даже проливая несколько капель на кусочек сахару, положенный рядом на блюдечко, мой мучитель обосновывался на другом конце бара и погружался либо в чтение, либо в разговор с кем-то из постоянных посетителей. Эта его позиция уже была для меня знаком, что я буду наказан за

свою *наглость*, за то, что переступил порог этого кафе и внес в устоявшийся ритуал места какую-то смуту, может быть, *негативную энергию* своей робости.

— Прошу прощенья, сколько я вам должен?

Никогда, ну, абсолютно никогда бармен не реагировал сразу на этот мой вопрос, даже если я самым назойливым образом вытаскивал портмоне, рылся в мелочи или размахивал банкнотой.

— Будьте любезны, я бы хотел рассчитаться...

Нет, и эта формула не была хороша, что-то видимым образом раздражало бармена, может быть, подчеркнутая вежливость моей фразы, а может, то, что я обнаруживал тревожность, чувствовал себя неуверенным, *низшим*.

— Будьте любезны, мне надо уходить...

Катастрофа. Фраза такого типа еще больше нервировала барменов, как будто я обвинял их, что они удерживают меня силой или какими-то уловками в своих бистро. Впрочем, иногда я слышал их мысленный ответ.

"Да пошел ты! Что мне за дело, что тебе надо уходить?"

Все эти неудачи травмировали меня в первые месяцы студенческой жизни, но позже я получил отмщение, приходя именно в те же рестораны, кафе и бистро вместе с Полем.

Но не об этих подробностях моих первых месяцев борьбы со столицей хотел я вам рассказать, а о *Кафе для Робких*, которое открыл случайно во время своих одиноких скитаний, имеющих целью всестороннее сближение с городом. В один прекрасный день, пробродив пешком несколько часов, я очутился в квартале старых, но не слишком представительных особнячков. Он был непонятно какой, не буржуазный, но и не рабочий, народу на улицах мало, все больше старики, выгуливающие собак, и неясные прохожие, торопливо скрывающиеся за молчаливыми дверями. Прошу читателя простить меня, я не хочу распространяться насчет деталей географического положения этого квартала, потому что *Кафе для Робких* — место хрупкое и не устоит перед наплывом туристов или просто любопытствующих...

Однако продолжу нить своего повествования. Когда я переступил порог этого кафе, я был таким усталым, что не разглядел хорошенько ни вывеску заведения, ни клиентов, сидящих в зале. В горле пересохло, я был без сил, хотелось посидеть, собраться с мыслями и заказать стакан минеральной воды и кофе. Что я и сделал. Направился прямо к барной стойке, сел на один из высоких стульев у прилавка, поискал глазами бармена и сказал, все же глядя не на него, а в пустоту у него за спиной: "Здравствуйте, кофе и стакан минеральной воды, пожалуйста".

Моя фраза прошлась по воздуху, как очередь мыльных пузырей, и я физически увидел, как каждое слово взлетало и потом разбивалось, падая на стойку и оставляя мокрые следы на цинковой поверхности. Тогда я увидел и бармена, он был вполне еще молодой человек с костистым лицом, с испуганными глазами, в явной панике от слов, исторгнутых моими голосовыми связками.

Бармен несколько раз беспорядочно дернулся, что могло бы вызвать у меня смех, не будь я сам так удивлен. Поскольку я попросил две вещи разом, человек почувствовал себя, как под коротким замыканием, не в силах решить, чему отдать приоритет. Что более срочно — кофе или стакан минеральной воды? В панике человек с костистым лицом бросился к кофеварке, выхватил из-под прилавка чашку и приладил ее к одному из фильтров машины. Тут же раздумал, открыл дверцу холодильника и достал бутылку минералки. Но эти два начала действий парализовали его по причине, которую мне трудно было понять в тот момент, два намерения столкнулись в его мозгу, как два болида, произведя полную блокаду здравого суждения. Рука, в которой он держал бутылку, начала дрожать, а глаза увлажнились, как будто из них вот-вот брызнут слезы.

Пока я глядел на человека, готового разорваться между чашкой, установленной под кофеваркой, и неоткрытой бутылкой минеральной воды, меня вдруг осенило; что этот персонаж превосходит меня робостью.

В кафе было абсолютно тихо, четверо или пятеро посетителей сидели, склонясь над своими блокнотиками или над книгами, дружно поддерживая деликатное молчание. Почти все были люди молодые, три женщины и двое мужчины, каждый за отдельным столиком, никто не смел взглянуть друг на друга или поднять голову, чтобы понаблюдать за сценой, разворачивающейся у стойки бара.

Да, в эти минуты я почувствовал себя на знакомой планете. Я наконец-то был окружен людьми, имеющими те же неразрешимые проблемы, что и я...

Думаю, бармен оставался в неподвижности за стойкой минут пять. Примерно столько понадобилось его нейронам, чтобы выйти из блокады, спровоцированной моей замысловатой фразой "здравствуйте, кофе и стакан минеральной воды, пожалуйста". Лоб бармена расправился, веки лихорадочно заходили.

— Здравствуйте, — прошептал он, часто моргая, как будто нашел решение для крайне сложного уравнения.

Кто-то в углу кафе с облегчением вздохнул — знак того, что определенная разрядка напряженности произошла в этом пространстве вместе с моим появлением.

Мой вход в кафе и *стремительность*, с какой я сделал заказ, сыграли роль пертурбации в хорошем смысле, потому что у трех женщин и у двоих мужчин стала пробиваться краска в лице, как у восковых фигур, вдруг начавших оживать. Девушка в желтой шляпе даже осмелилась поглядеть на меня и глядела целую секунду. Мужчина с галстуком-бабочкой на две секунды оторвался от книги, которую читал, и отправил бармену улыбку. Пока тот повернулся спиной, чтобы все же приготовить мне кофе, другая юная дама, одетая в белое воздушное платье в красную крапинку, подняла палец, как будто хотела что-то заказать.

Тогда-то я и понял, прослеживая движение этого пальца, направленное к бару, сколько надежды я внес в кафе своим бурным входом. Да, такое мне было откровение, и, признаюсь, у меня в горле встал ком. Ноги, я почувствовал, задрожали, а сердце стало наподобие колибри — вы знаете эту мелкую птичку, самую маленькую на планете, которая хлопает крыльями с изумительной быстротой. Как вспышкой молнии озарило меня: откуда эта атмосфера оцепенения в кафе — пятеро посетителей не осмеливались подозвать бармена, чтобы сделать заказ, а бармен, в свою очередь, не осмеливался выйти из-за стойки, чтобы опросить эту пятерку на предмет их желаний, из страха их побеспокоить. Что касается юной дамы в белом в крапинку платье, она, без сомнения, была самой храброй в группе, потому что время от времени поднимала палец, глядя на бармена. Но только когда он стоял к ней спиной.

Мой непосредственный контакт с барменом разрядил ситуацию, уже травмирующую всех. В конце концов, бармен приготовил мне кофе и выставил его на цинковую поверхность стойки, но на некотором расстоянии от меня, возможно, не желая заходить слишком далеко с фамильярностями. Так что мне пришлось приподняться, наклониться, протянуть руку и самому подтащить к себе кофе, но я тоже не посмел подтащить его прямо к себе, а оставил на полдороге. И я, во всяком случае, позаботился, чтобы этот жест пришелся на момент, когда бармен был занят открыванием моей бутылки с минеральной водой — операция не такая уж простая, так что пальцы у него дрожали и от волнения, и оттого что бутылка была прямо-таки ледяная.

Пользуясь этой ажитацией у бара, второй из присутствующих в кафе мужчин, лет тридцати, снял шляпу и плащ и почти неощутимыми движениями повесил их на гвоздь. Я не мог угадать, как долго он выжидал момент, чтобы позволить себе такую роскошь, но *раньше* ему, без сомнения, не хватало куражу.

Наконец бармену удалось справиться с бутылкой, и он поставил ее недалеко от чашки с кофе. Его лицо лучилось доволь-

ством, но было видно, что все это далось ему ценой нервного истощения. Все поняли, что ему надо немного передохнуть после той лавины действий, к которым я его вынудил. Пять минут бармен стоял с закрытыми глазами, чтобы собраться с силами. Что позволило пяти до тех пор неподвижным клиентам немного пошевелиться. Одна из женщин даже посмела перевернуть страницу книги, которую читала, а мужчина с бабочкой нагло вынул пачку сигарет и положил ее на стол.

Третья женщина, пухленькая дама с миндалевидными глазами, открыла сумочку, нашла помаду, вынула маленькое зеркальце, но в тот момент, когда надо было перейти к действию, ее обуяла паника, и она засунула свой косметический арсенал обратно. Щеки у нее запылали, как будто ее застали за чисткой зубов, когда она сплевывала в раковину пенистую воду.

26

Досточтимый господин писатель!

"В один из августовских дней пропал человек".

Вы не припоминаете, какой роман начинается этой фразой, которая ни в коем случае не претендует на сенсационность, но содержит в себе большой потенциал *тревоги?* Это, конечно, "Женщина в песках" Кобо Абэ. Какая замечательная заминированная фраза! Читатель, который ступит на нее, чтобы войти в роман, провоцирует, по сути, два взрыва разной интенсивности... Первый из них — едва уловимый, диффузный, он действует через реверберацию, через отголоски, возникающие в нашем воображении от синтагмы *в один из августовских дней.* Почти везде этот август месяц подсказывает идею сердцевины лета, сонной одури, зноя, расслабленности, даже паралича... Некоторые города пустеют в августе, а в очень многих жизнь продолжается в замедленном ритме. В этой изысканной первой фразе упоминание августа, полное пагубных образов, будит чуть ли не большее беспокойство, чем объявление, что "пропал человек".

Приближается к такому типу заминированного начала и фраза, которой открывается "Старик и море" Хемингуэя. Помните?

"Старик рыбачил совсем один на своей лодке в Гольфстриме. Вот уже восемьдесят четыре дня он ходил в море и не поймал ни одной рыбы". Читая ее, не знаешь, в чем кроется серьезность ситуации... В том факте, что персонаж — в одиночестве? В том, что он стар? В том, что рыбачит в зоне, где проходит знаменитый Гольфстрим, известный своими меандрами? Или в том факте, что он не поймал ни одной рыбы

почти за три месяца? Читатель ступает четыре шага, четыре, по заминированному пространству этой фразы, и на каждом шагу происходит взрыв, один сильнее другого.

Я знаю, и вы тоже мечтаете о такой фразе. Вы уже заметили, что наши *фразы*, как правило, попадают к писателям, которые позже получают Нобелевскую премию. А может быть, они получили Нобелевскую премию, потому что позволили нам вдохновить их? Я не отвечу на этот вопрос, предоставлю Вам судить самому.

Случалось, конечно, и нам оказаться перед большой этической дилеммой. Это когда мы подсказывали абсолютно великолепные фразы людям, которые их не заслуживали с нравственной точки зрения. Например, Луи-Фердинанду Селину, в глазах многих — личности "с моральной гнильцой", фашисту, который так никогда и не отрекся от своих взглядов, не покаялся. Разве стоит он того бриллианта, с которого начинается роман "Путешествие на край ночи"? Вы помните эту фразу? "Вот как все началось". Просто, кратко, динамично. *Порог.* Это тип фразы-порога. Потому что начало романа может иметь и чисто ритуалистическую функцию. Некоторым писателям нужен, чтобы войти в материал, скорее ритуалистический жест, чем помещение рассказа во время или пространство или чем введение кого-то из персонажей. В истории архитектуры есть много сооружений, в которых вход предполагает определенный жест. Высокий порог вынуждает к особой хореографии. Иногда порог высок, а дверь низкая, что заставляет пригнуть голову, чтобы проникнуть внутрь здания, то есть поклониться... Селину нужна была фраза-порог, и мы дали ему такую фразу...

Скоро все прояснится относительно Вас. Мы поймем, нужна ли Вам, чтобы войти в память потомства романом, *фраза-порог* или *заминированная дорожка.*

Но до тех пор я бы хотел кое в чем Вам признаться. Вы — наш последний клиент. Надеюсь, это известие Вас не шокирует. Да, наше братство уходит с литературного рынка. Два века незаметных и весомых приношений на алтарь романа... Довольно! Впрочем, мир изменился, сегодня пишут слишком много, появились и эти проклятые софты (или как их там), которые пишут комбинационные романы. Началась эра индустриального романа, а значит, пора нам, мастерам романа штучного, уходить. В общем-то последние десятилетия были для нас крайне утомительны. Последние наши искатели жемчуга состарились, у последних наших охотников за талантами — просчет за просчетом. Для нас настал час закрытия. В тот момент, когда в одном из благопристойных кафе Европы Вам на ухо прошепчут некую магическую формулу, знайте, что за Вами двери клуба закроются.

27

Думаю, мне было лет шестнадцать, когда Виктор пустился в путешествие по Америке.

Отъезд Виктора в Америку был моментом большой встряски для нашего семейства. Для большинства членов клана этот отъезд вписывался в естественную траекторию жизни Виктора. Он был создан для того, чтобы направиться к Центру мира. Так что Америка была только еще одним этапом в расширении его осведомленности.

“Мне нужен этот опыт, — говорил Виктор. — Не американская мечта меня интересует, а американские университеты”.

Поскольку я был еще слишком мал, чтобы высказывать свое мнение о карьере Виктора, никто у меня этого мнения не спрашивал. Зато я щедро делился со всеми наблюдениями над языком, который использовал Виктор, рассуждая о своих связях с Америкой. Потому что некоторые тонкости ускользали от взрослых (за исключением тети Масек, которая говорила “он насмотрелся кино”).

Например, взрослые не улавливали широту намерений, скрывающуюся порой за множественным числом, которое использовал Виктор. Он не говорил “меня интересует американский университет...” и не называл какой-то определенный университет, не говорил “меня интересует Колумбийский университет” или “меня интересует Гарвардский университет”. Нет, он говорил “меня интересуют американские *университеты*”, другими словами, он намеревался оценить их все, если не изучить досконально. Образ был ясен для того, кто умел интерпретировать множественное число в устах Виктора. Я, во всяком случае, видел все, как на шахматной доске: с одной стороны, Виктор, с другой — все американские университеты на поле боя, лицом к лицу с ним.

“Сегодня, если ты думаешь не как американец, не войдешь в десятку”, — еще говорил Виктор. Что опять-таки было примером хитрой формулировки, которую не уловили другие члены семьи. Этой фразой Виктор сообщал нам одну очень точную вещь: он отправлялся в Америку не с тем, чтобы поступить в какой-нибудь университет или на курсы по той или иной специализации, но с тем, чтобы изучить *образ мыслей* американца. Обоснование было ясным: поскольку Америка есть *number one* во всем, то, для того чтобы поймать удачу, все равно в какой области, надо усвоить, прежде всего, механизмы американской удачи...

Но Виктор говорил и еще одну фразу, не слишком воспринятую окружающими: “Меня влечет моя ментальная родина”.

Да, Америка стала для Виктора "ментальной родиной" благодаря фильмам, просмотренным от трех до двадцати трех лет. Двадцать лет голливудской кинобомбардировки сделали из Виктора глубинного *фана* Америки. Все, что шло от Америки, казалось ему знакомым, естественным, настоящим. Все, что шло от Европы, казалось незавершенным, подвешенным, *in progress*, другими словами, в стадии развития, движения к чему-то, что рано или поздно должно было стать Америкой.

Никто не мог пробиться к тайне Виктора, но он сам вел себя в жизни, как персонаж голливудского фильма. Мысленно Виктор ощущал себя синтезом разных шерифов в исполнении Джона Уэйна, плюс героем "Великого Гэтсби" в исполнении Роберта Редфорда, плюс обоймой героев, которые спасают человечество (в воплощении Брюса Уиллиса), плюс рядом нежных, но отважных джентльменов под маркой *Харрисон Форд*. Виктор не был ни типом необразованным, ни лишенным аналитической силы. В ритме трех ежедневных часов, отводимых телевизору, у Виктора была возможность посмотреть и фильмы Феллини или Тарковского, Бунюэля или Бергмана, братьев Тавиани или Коста Гавраса, Куросавы, Тео Ангелопулоса, Мэтью Кассовица или Кустурицы... На поверхностном уровне, уровне разума, он признавал существование и других кинематографических языков, не только американского, но все эти опыты не западали ему в душу, оставались просто курьезами. Американский фильм, даже плохой американский фильм, принадлежал к обиходным ценностям, укладывался в определенную систему восприятия, в известный ряд... Тогда как французский, итальянский или русский фильм вынуждали его идти на риск — эстетический и эмоциональный... Подсознание Виктора, он это чувствовал, было *колонизировано* американской индустрией образов, и иногда он искал пути выхода или хотя бы предлагал себе моменты анализа — "посмотрим, насколько я зависим от этого наркотика". Вопреки своему светлому уму, он должен был признать одну вещь, а именно: что зависимость от асфальтового катка образов, приходящих с другой стороны Атлантики, была глубокой, прямо-таки анатомической. Анатомия его чувств была сформирована практически из мультфильмов под маркой *Дисней*. Самые сокровенные слои его чувственного мира были вылеплены такими лентами, как "Золушка", "Леди и бродяга", "Белоснежка и семь гномов" и "Книга джунглей". На этом фундаменте (составленном, по суги, из всей фильмографии Диснея, которую Виктор имел, впрочем, в кассетах и на DVD) возвышались многочисленные этажи, тщательно выстроенные. Очень близок его душе был этаж из серии "Пираты Карибского моря". Выпадали даже дни, когда Виктор решал побыть Джонни Деппом.

Дело происходило так. Виктор просыпался утром с непреодолимым желанием побыть Джонни Деппом. Тогда, как по волшебству, щелкнув пальцами, Виктор призывал Джонни Деппа *в себя.* Джонни Депп приглашался пожить денек во всех жестах и во всех мыслях Виктора (не путать с решением, продемонстрированным в фильме "Быть Джоном Малковичем", — там другая форма идентификации, к которой я еще вернусь). Так вот, решив провести день в шкуре Джонни Деппа, Виктор активировал в мозгу все образы, связанные с этим актером и с персонажами, им воплощенными. Образы, правда, всегда были при нем, тысячи, сотни тысяч, миллионы, в форме *мозговых пикселей.* Их пробуждение, их оживление происходило за долю секунды: вдруг все существо Виктора наводнялось стилем Джонни Деппа, психосоматическим метаболизмом Джонни Деппа, его манерой двигаться, смотреть, думать, говорить, сомневаться и так далее. Виктор всегда мог выбрать: стать ли ему обобщенным Джонни Деппом, то есть олицетворением всех его персонажей (от нетипичного пирата Джека Спэрроу до загадочного любителя шоколада Вилли Вонка, от парикмахера-убийцы Суини Тодда до Эдварда с ножницами вместо рук), или зафиксироваться на часок на комто одном из персонажей, например, на сыгранном Джоном Деппом в "Мертвеце" Джима Джармуша. Ситуация последнего фильма особенно нравилась Виктору — побыть часок мертвецом, подвигаться по дому, по городу, по коридорам факультета, как будто у тебя пуля в груди и жить осталось несколько десятков часов. При этом лицо Виктора озарялось искренним сиянием превосходства, прямо-таки парализующим встречных. Эффект был до крайности сильным, никто не смел вывести Виктора из состояния высшей медитации... Впрочем, никто даже не догадывался, что он дает пожить в себе Джонни Деппу из "Мертвеца".

Другое созвездие фильмов, очень близкое его душевным пульсациям, были фильмы с Брюсом Уиллисом и Харрисоном Фордом. Эти фильмы образовывали что-то вроде мембраны вокруг его души, защитный фильтр. Когда появлялся — как комета — сигнал из внешнего мира, направленный в душу Виктора, — данный сигнал должен был пройти сквозь мембрану "Брюс Уиллис—Харрисон Форд". Что делала эта мембрана? В ее власти было не принимать определенные сигналы, отталкивать их как незначительные, если между внешним сигналом (чувством, информацией, образом, звуком и т. д.) и кодом ценностей, записанным на мембране, не было нужной совместимости. Да, мембрана "Брюс Уиллис—Харрисон Форд" была как противоядерный щит. Структура из убеждений и образцов, очень толстый миметический слой... Любая ракета, выпущенная извне злокозненной рукой, ударялась об этот щит и тут же отлетала рикошетом. А если эмоционально-

информационному залпу все же удавалось проникнуть за защитную мембрану Виктора (как перфорирующей бомбе, предназначенной поразить подземное убежище на 90 метрах в глубину), так вот, если все же такое происходило, агрессор тут же преображался от соприкосновения с плотным и стойким щитом. Пройдя сквозь мембрану "Брюс Уиллис–Харрисон Форд", все знаки внешнего мира модифицировались в нечто совместимое с текстурой, идеологией и сокровенным естеством мембраны.

Как я уже говорил, Виктор не был ни идиотом, ни невменяемым. Он знал, что американские фильмы за двадцать лет внедрили в его подсознание и даже в душу определенную идеологию. На самом деле, он, Виктор, теперь искренне верил в то главное, что передавали эти фильмы. Он искренне верил, например, что Америка означает идеальную среду для тех, кто любит свободу. Он искренне верил к тому же в правосудие, а главное, в то, что оно всегда побеждает. Еще Виктор верил в борьбу. Да, всего чего угодно можно достичь борьбой. Пол Ньюман, Брюс Уиллис, Харрисон Форд, Харви Кетель, Роберт де Ниро, Джин Хэкмен, Аль Пачино, Джордж Клуни и еще десятки и десятки американских актеров всегда были при нем, чтобы это подтвердить. Когда Виктор испытывал сомнение, минуту страха, он говорил с ними. Он спрашивал их:

— Стоит ли биться, чтобы получить, что я хочу?

И тут же перед ним являлись Пол, Брюс, Харрисон, Харви, Роберт, Джин, Аль, Джордж (но к тому же и Генри Фонда, Клинт Иствуд, Арнольд Шварценеггер, Сильвестр Сталлоне, Кевин Костнер и Том Круз) и говорили ему: ДА.

— Да, Виктор, борись и все удастся. Если в твоей голове желания ясны, все удастся. Если твоя страсть к правосудию глубока, ты получишь правосудие. Если ты будешь строить себя самого день за днем, если ты будешь сам себя контролировать каждую секунду, если ты будешь верить в свободу и в Америку, ничто не станет тебе поперек дороги.

— Вот даже так?! — восклицал Виктор по временам, особенно в период раннего отрочества.

— Абсолютно, — хором отвечал полк, сформированный из Пола, Брюса, Харрисона, Роберта, Джина, Аля, Джорджа, Генри, Клинта, Арнольда, Сильвестра, Тома, к которым примыкали Брэд Питт, Леонардо ди Каприо, Кирк и Майкл Дугласы, Лев Лео и Маугли из "Книги джунглей".

28

Моя попытка снова найти, через две недели, вместе с Полем *Кафе для Робких* стала настоящим метафизическим приключе-

нием. Десятки раз мне казалось, что я стою рядом с ним, что я попал точно на ту улицу, где нашел его в первый раз, и всякий раз я обманывался.

— Тебя бьет дрожь, — говорил Поль. — Ты не болен?

— Нет, нет, — возражал я, — я должен непременно показать тебе это место, я же не сумасшедший, я провел тут целый день.

Я многократно проделывал один и тот же маршрут, руководствуясь вехами, запечатленными моей памятью. Поль сначала таскался за мной безропотно. Но после четырех, пяти, шести попыток он все же начал подавать признаки нервозности и сомневаться в точности тех вех, которые якобы обозначали вход в *Кафе для Робких.*

— Ты перепутал улицу, — говорил мне Поль.

— Неправда, — настаивал я, — улица та самая, клянусь тебе. Вот парк, из кафе виден точно такой парк, видны эти скамьи, видна эта восьмигранная беседка... Этих стариков за шахматными досками я видел из окна, я просидел много часов в этом кафе и смотрел на парк, как там играют дети... Оно не могло просто исчезнуть.

— Все парки похожи друг на друга.

Поль, конечно, был прав, иногда кварталы бывают похожи друг на друга, скверики похожи друг на друга, играющие дети похожи друг на друга. И все же я не мог ошибиться...

— А вот и каштаны, — воскликнул я торжествующе, — их видно из кафе, эти каштаны.

— Каштаны я тоже вижу, а твое кафе *вынули*...

У Поля была способность находить самое пластичное выражение, чтобы описать реальность. Да, мое кафе вынули из пейзажа, оно исчезло с первого этажа того дома, где я оставил его в последний раз. Я попытался поспрашивать прохожих, не видали ли они тут кафе.

— Будьте любезны, вы не помните, тут было когда-нибудь кафе?

— Когда-нибудь — это *когда?*

— Ровно десять дней назад.

— Нет, здесь не было никогда никакого кафе. Я живу в этом квартале 65 лет, вокруг этого сквера стоят только жилые дома. Все кафе — на большом бульваре, рядом со станцией метро, поверните назад и идите прямо, потом...

Не знаю почему, но мне казалось, что все эти старички и все эти игроки в шахматы, которые пытались уверить меня, что никогда на их улице и в их скверике не было никакого кафе, хитрят со мной, и довольно неумело. Они бесспорно пытались что-то скрыть от меня, они явно сговорились, и этот сговор читался на их лицах. У их ответов про то, что никакого

кафе тут нету, был общий знаменатель, они одинаково горячились, как будто все повторяли свою реплику перед зеркалом. Да, кто-то научил их, как реагировать на меня, все отрицать с той же одинаковой улыбкой, с той же предательской дрожью в голосе. "Если неловкий, неуклюжий студент с неопрятной бородой и в очках спросит вас, где вход в *Кафе для Робких*, что вы ответите?" — "Мы скажем, не колеблясь, голосом решительным, но спокойным, глядя ему прямо в глаза и даже кладя руку ему на плечо, что ничего такого здесь никогда не было".

Всей этой публике не удалось, однако, ни вывести меня из равновесия, ни обхитрить. Тем более когда они клали руку мне на плечо в попытке быть поубедительнее. (Клянусь вам, если кто-то кладет вам руку на плечо и смотрит прямо в глаза, пытаясь в чем-то убедить, надо понимать все с точностью до наоборот.)

Однако Поль через два часа бесплодных поисков был сыт этой игрой в прятки.

— Ну все, я заходил в этот сквер десять раз. Хватит.

Его раздражение можно было понять. Я попросил Поля не обижаться и оставить меня одного. Я не мог отделиться от этого сквера, тем более что уже сформировались четыре-пять пар старичков, севших играть в шахматы. Я еще побуду тут, сказал я Полю, извини, вечером увидимся, я хочу кое-что записать, этот скверик меня вдохновляет.

Поль ушел, не удивившись, точно так же, как, не удивившись, согласился пойти со мной искать *Кафе для Робких*.

Оставшись один, я почувствовал себя много лучше, ушло чувство ответственности, мне не надо было ничего никому показывать. Я сел на скамью, долго глядел на детей, которые играли вокруг беседки, на стариков, рассевшихся у шахматных досок. Какая-то воздушная хореография разворачивалась передо мной, скверик был местом встречи жителей квартала, люди проходили, пересекались, приостанавливались на минуту-другую, пожимая друг другу руку и обмениваясь несколькими словами, потом снова продолжали прогулку... Время от времени возникали мамы с маленькими детьми, двое-трое детей постарше гоняли на велосипедах, появился старик-инвалид в кресле на колесиках.

Я вынул блокнотик и записал именно эти слова: "Воздушная хореография. Люди, люди. Здравствуйте, здравствуйте. Обмен десятком слов, не больше, при каждом пересечении. Спокойные взгляды. Ритуал. Сквер, изолированный от мира. Противоядерное убежище на поверхности. Свежевыкрашенные скамьи. Гипнотическое пространство".

Я просидел на скамье еще примерно с полчаса, надеясь, как зритель после антракта, что второе действие спектакля будет более захватывающим. Но нет, люди выходили все в

том же ритме, гуляли все в том же ритме, говорили, по-видимому, в точности те же слова.

Когда я поднялся со скамьи, в некотором роде завороженный этой защитной монотонностью, которую распространял сквер, *Кафе для Робких* появилось у меня за спиной. Вернее сказать, когда я обернулся, я увидел его. Оно было там, где я его запомнил, где оно не захотело показаться, когда я был вместе с Полем, и где снова увидел, оказавшись один. Я почувствовал какое-то эмоциональное клокотание, как будто я был кипящей водой, в которую космический приготовитель чая погрузил пакетик с ароматными травами. Да, *Кафе для Робких* было там, не бросающееся в глаза, но живое, инкрустированное в середину жилого дома, параллельного скверу. Я пошел к нему — или поплыл, — с бесконечной нежностью открыл дверь и вошел.

Я снова оказался в окружении, ставшем знакомым, только на сей раз в кафе было больше посетителей, по крайней мере, 8 персон за восемью разными столиками. Бармен с испуганными глазами ждал, как обычно, за стойкой, покусывая губы с видом полной беспомощности. Я тут же узнал юную даму в желтой шляпе, и даму в платье в крапинку, и пухленькую даму с миндалевидными глазами. Но были и другие посетители, мужчины и женщины, они, сгорбясь и сжавшись, неподвижно сидели за своими столами в ожидании, которое я так хорошо понимал... Дама в платье в крапинку осмелилась, в миг моего вхождения, поднять палец, что принесло мне огромное удовольствие, это было как знак заговора, узнавания... Как и в прошлый раз, атмосфера стала постепенно разряжаться с моим появлением. Бармен дерзнул даже ответить на мое приветствие и спросить, не хочу ли я кофе.

— Хочу, — ответил я, что вызвало хихиканье за одним из столов. Пухленькая дама с миндалевидными глазами бросила мне признательный взгляд и начала рыться в своей сумочке необъятной глубины.

Ничуть не колеблясь, даже не задавая себе вопрос, почему я это делаю, я заказал бармену *восемь кофе*. Восемь кофе для восьми посетителей за восемью столами. У восьми человек по жилам явно потекла кровь надежды, и я увидел, как меня, с огромной признательностью, обнимают их взгляды.

Тихонько, не нарушая естественного ритма этого места, я исполнил роль посланника и поставил по чашке с кофе перед каждым из восьми посетителей. Бармен бросил мне один из тех взглядов, которые говорят все без слов.

— Как хорошо, хорошо-то как, — шептали губы бармена.

Когда все пригубили кофе, я предпринял еще одну инициативу, предложил всем восьми персонам сгруппироваться вокруг

трех или четырех столов. Не оказывая ни малейшего сопротивления, восемь силуэтов поднялись и немедленно последовали моему совету, а кое-кто пробормотал приветствие в разных формах: “рад познакомиться”, “какая прекрасная осень”, “вы живете в этом квартале?”, “можно вам предложить мятную конфетку?”...

У нас всех было смутное подозрение, что наша встреча развязана чьим-то сном, что мы все оказались тут, потому что кто-то где-то увидел это событие во сне. Мы все, сами не зная почему, были связаны с этим человеком и терпеливо ждали, когда он проснется.

32

Кен резко затормозил и подался вперед через руль, вглядываясь во что-то на дороге. От толчка Бетти проснулась.

— Что происходит?

— Ничего, — сказал Кен. — Я чуть было не раздавил ежика.

— Ежика?

— Думаю, это еж.

Бетти тряхнула головой, как будто хотела избавиться от последних чар сна или от устойчивого кошмара. Пошарила рукой рядом, еще неуверенная, нашла бутылочку кока-колы, откупорила, сделала несколько глотков, потом ей наконец удалось зафиксировать глаза на Кене.

— И что теперь?

Кен ничего не ответил, открыл дверцу, вышел из машины, оставив мотор включенным, обогнул капот и наклонился над неуместным *явлением* посреди дороги. Потом опустился на одно колено, чтобы получше его рассмотреть.

— Ежик? — крикнула Бетти из машины.

Кен и на сей раз не ответил, вернулся в машину, повернул ключ, чтобы выключить зажигание, но фары оставил гореть. Сунул руку в карман на двери и достал резиновые перчатки. Надел правую и снова подошел к неподвижному зверьку посреди дороги.

Бетти тоже вылезла из машины, несколько раз глубоко вдохнула прохладный воздух ночи, развела руками, как будто это были крылья, которые затекли от бездействия, и теперь им предстояло снова привыкнуть к полету. Она тоже подошла к черному клубку, застывшему перед машиной.

— Эй, как поживает господин еж?

— Он напуган.

— Вы напуганы, господин еж?

— Напуган и обижен.

— Перекатим его на обочину.

Рукой в перчатке Кен слегка подтолкнул ежика — проверить его рефлексы. Ежик свернулся еще плотней, в явном неудовольствии. Липкая полоса обозначала путь, который он проделал до середины шоссе.

— У них брачный период, — сказал Кен. — Поэтому он такой испуганный и нервозный.

— А-а, — протянула Бетти. — Мы вам сорвали свидание, господин ежик? Вы поджидали свою девушку тут, прямо посреди шоссе?

— Не думаю, что ему нравится нас слушать, — пробормотал Кен.

— Но я же с ним так нежна...

— Все равно, ему не нравятся наши голоса...

Бетти закружила по шоссе, как балерина, делающая разминку перед спектаклем. Встала на цыпочки и выполнила несколько отличных пируэтов в свете фар, будто бы танцевала на сцене при свете софитов.

— Как хорошо, что можно дышать...

Бетти замерла в изумлении, заметив, что небо полно светящимися точками, множество таинственных существ лихорадочно пульсировало, как бы передавая друг другу послания.

— Какая ночь! Меня не удивляет, что ежиков тянет на любовь.

Кен поднялся и сделал несколько шагов в свете фар. Он обнаружил, в нескольких метрах от ежика, перед которым так резко затормозил, еще и другие комочки или неподвижные сферы, парализованные светом. Зато чуть подальше шоссе клокотало от десятков и десятков потревоженных ежиков, которые метались по дороге зигзагами.

Бетти подошла к Кену, положила руку ему на плечо, легонько погладила по затылку, сказала:

— У них, наверное, *party*. Ежиная вечеринка.

Кен вернулся в машину поискать фонарь, а Бетти продолжала *диалог* с ежиками.

— Как это вы собрались тут все, а? У вас тут встреча? И куда же вы? У вас какое-то дело? У вас ночь любви, да? Ах, глупенькие, выбрали для любви шоссе...

Кен погасил фары и пошел к Бетти с фонарем, дававшим не такой резкий свет. Все сферические формы на шоссе быстро зашевелились, и за секунды на асфальте остались только клейкие полосы, напоминающие о беспорядочных метаниях ежей.

— По-моему, можем ехать, — сказал Кен.

— Почему нет дорожного знака про ежей? Типа ОСТОРОЖНО — ЕЖИ...

— Не знаю, — сказал Кен.

— Это ненормально, — сказала Бетти. — Знак про оленей есть, есть знак, что осыпаются камни, а знака про ежей нет.

— Попросим их установить дорожные знаки про ежей.

— Я даже не знала, что в пустыне водятся ежи, — сказала Бетти. — А ты знал?

— Пустыня живая, — возразил Кен. — Нет никаких причин, чтобы в пустыне не водились ежи...

Кен сел за руль, а Бетти съежилась, озябшая, рядом. Кен повернул ключ зажигания, но мотор только затарахтел сердито, с нотками досады. Кен несколько раз пытался завести машину, в какой-то момент ему это удалось, но мотор тут же заглох.

— Не хочет? — спросила Бетти с озабоченным лицом.

Кен выждал несколько минут, снова попытался включить зажигание, но откуда-то из механического нутра машины пришло отчетливое НЕТ. Это НЕТ было как бы откликом бессильного взмаха крыльев — подрезанных крыльев, безуспешно машущих в цилиндре.

— Не хочет, — подтвердил Кен.

Спокойствие Кена еще больше растревожило Бетти.

— Нас прокляли ежики, — сказала она.

Снова Кен вышел, не спеша обогнул нос машины, поднял капот и взглянул, в свете фонаря, на ее механические внутренности.

— Что с ней? — спросила Бетти.

Кен счел, что вопрос Бетти не стоит ответа. Он наклонился над мотором, вырвал несколько проволочек и принялся тщательно их разглядывать, взвешивать на ладони и даже сравнивать в длину.

— Что происходит? — настойчиво спросила Бетти, вконец заинтригованная.

То, как Кен понимал починку машины, казалось ей по меньшей мере странным. Его манипуляции вызывали у нее не чувство доверия, а скорее впечатление, что человек, с которым она путешествовала, в жизни своей не поднимал капот машины. Машина напоминала теперь толстокожее животное, неподвижное и с разинутой пастью, в которой фигура Кена скрылась уже наполовину. Бетти стало страшно не столько от перспективы провести ночь посреди *no man's land*, сколько от мысли, что эта *бестия* может проглотить Кена целиком.

— Заклинило? — спросила Бетти, больше для того, чтобы подсказать Кену объяснение и чтобы потом он, Кен, мог ее успокоить. Кен подхватил объяснение на лету.

— Да, мотор немного барахлит.

— И что делать?

— Ничего, ждать.

— А мы не замерзнем?

— Нет, у меня с собой одеяла.

Пять минут спустя Бетти, прижавшись к Кену, обнаружила, что в пустыне отнюдь не тихо. Снаружи доносились самые разные крики и что-то грохотало, как будто осыпался скалистый берег моря.

— Чего они все там воют, Кен?

— Они не воют. Они поют.

— Кто поет?

— Дюны.

— Так поют дюны?

— Так поют дюны.

— А почему ночью?

— Потому что сжимаются камни. Иногда даже отделяются целыми глыбами, камни большие или поменьше, и катятся вниз. Кто живет на скалистых берегах, это знают... каждое утро выходят посмотреть, какие новые камни осыпались за ночь.

— Камни шевелятся, Кен?

— Конечно, шевелятся. Попробуй сделать фотографию какого-то определенного места в парке камней. А потом приди через шесть месяцев туда же и снова сфотографируй. Потом сравни фотографии и увидишь, что почти ничего не осталось на своем месте. Земля идет волнами, и эти волны способны перемещать камни величиной с ведро, а еще кактусы, когда растут, тоже распихивают камни вокруг себя... Я уже не говорю о том, что иногда большие камни крошатся, и тогда на второй фотографии вместо больших глыб появляются горки камушков, у которых такой вид, будто они бросились врассыпную...

Бетти придавали уверенность слова Кена. Она и допустить не могла, что мужчина, который обнимал ее и который годился ей в отцы, врет или просто сочиняет.

— У тебя есть какое-то представление, где мы находимся, Кен?

— Есть.

— Где же?

— На короткой дороге. Где-то посередине.

— А зачем мы поехали по короткой дороге, Кен?

— Потому что дело шло к ночи.

Бетти помолчала, укладывая в голове информацию, которую Кен выдавал исключительно спокойным голосом. От Кена исходила огромная теплота, почти такая же, как когда они любили друг друга в придорожном мотеле. Что уж там, сказала себе Бетти, мне повезло. Человек попался нежный. На это *first time* все было донельзя интересным и прекрасным. По крайней мере, у нее уже осталось доброе воспоминание. Вот только история

приняла странный оборот, и укладывать ее в разряд добрых воспоминаний было преждевременно. Бетти не помнила, в котором часу она уснула в машине рядом с Кеном, который сидел за рулем. Куда они оба решили направиться? Она хотела попристать к Кену с вопросами, попросить его открутить пленку немного назад, но не решилась. Кен говорил, кажется, про казино и про мотель где-то рядом с резервацией для индейцев. Что-то ее зацепило, когда Кен заговорил об этих индейцах, которые поклонялись Кокопелли. И которые рисовали Кокопелли на плоских камушках, на дощечках, да и на майках. Раз они даже остановились, и Кен купил ей маленький медальон, кусок песчаника, на котором рукой индейца была с удивительной четкостью выведена согнутая фигурка существа, играющего на флейте.

— Кен...

— Да?

— Мы у них, у Кокопелли?

— Вроде бы да.

— Я забыла, Кокопелли — это кто?

— Это такой бог, который обиделся на свой народ.

— Когда?

— Неизвестно. Давно.

— А на что он обиделся?

— На то, что его народ слишком много на него молился.

— И что с ними сделал Кокопелли?

— Он их всех уничтожил...

— То есть убил? За то, что слишком много молились? И ты думаешь, это справедливо, Кен? Справедливо, чтобы бог уничтожал свой народ за то, что народ слишком много на него молится?

— Не знаю. Вообще-то сам бог решает, что справедливо, а что нет.

44

Вы просите меня, господин Ги Куртуа, рассказать Вам о роли, которую сыграл в моей жизни бухарестский “писательский ресторан”. Вероятно, недавние случаи самоубийств в Румынии, с явной литературной подоплекой, пробудили в Вас любопытство? Хотя на Западе известия об этих типично румынских случаях, последствиях серьезных культурных комплексов, были скудными, но, может быть, они-то и привлекли Ваше внимание. Или просто Вы расширили ареал Ваших исследований, перейдя от знаменитых кофеен Западной Европы к менее знаменитым кофейням Европы Восточной, чему я был бы искренне рад.

Еще Вы говорите, что когда-то пережили интересные моменты в одном московском ресторане (не в том ли, который описывает Булгаков в романе "Мастер и Маргарита"?), заведении, еще с тридцатых годов зарезервированном для обладателей членского билета Союза писателей СССР... Да, и в Бухаресте существовал такой ресторан, в соответствии с модой, пришедшей из Москвы.

Во всех "братских" странах, где Сталин насаждал коммунизм после Второй мировой войны, были образованы творческие союзы, находившиеся под тройным контролем: государства, партии и политической полиции. Бытие писателей подпадало под эту тройную форму надзора, что не мешало им сохранить юмор и даже некоторую свободу. Чтобы лучше их контролировать, коммунистическая власть создала для писателей определенные материальные льготы: они располагали виллами на море и в горах, куда могли уехать, чтобы писать, Литературным фондом, который ссужал им деньги в случае необходимости, и рестораном, предназначенным только для них, где они могли дешево пообедать и поужинать, встретиться друг с другом и куда даже могли пригласить семью и друзей.

Когда я, молодой поэт и студент, попал в Бухарест в середине восьмидесятых годов прошлого века, ресторан СП сразу стал цитаделью, которую надо было во что бы то ни стало завоевать. Ресторан был расположен на первом этаже старинного дворянского особняка на одной из мифических улиц румынской столицы, Каля Викторией. Для Бухареста Каля Викторией — то же, что для Парижа рю де Риволи, то есть историческая ось города. Где-то под номером 115, по-моему, находился этот чудный маленький дворец, овеянный аристократическим парфюмом. Для знатоков он назывался Дом Монтеору и имел красивые ворота из кованого железа. В Доме Монтеору располагались, в тот момент, когда я начинал богемную жизнь в Бухаресте, Союз писателей и редакция видного журнала, издававшего мировую литературу (он назывался "Двадцатый век"). В принципе никто не имел права проникнуть в это помещение без определенного дела или без членского билета Союза писателей. Войдя в ворота кованого железа, потенциальный визитер пересекал маленький садик с деревьями и статуями и оказывался собственно перед зданием с парадным подъездом. По моде западноевропейских городских дворцов, архитектор задумал аллею в форме U так, чтобы коляски могли въезжать в первые ворота, останавливаться перед входом, чтобы высадить гостей, и выезжать затем во вторые ворота. Каждый раз, как я шел в Дом Монтеору, в моей голове рождались образы прошедшей эпохи, когда бухарестский высший свет жил в ритме балов и приемов. Я легко пред-

ставлял себе экипажи, а позже — машины, дефилирующие перед этим импозантным входом, видел господ в смокингах и цилиндрах, помогающих выйти дамам в длинных платьях и пышных шляпах, входящих затем с ними в мраморный вестибюль Дома Монтеору и поднимающихся на второй этаж в предназначенный для приемов салон. Бывший дворец, ставший Домом писателей, был молчаливым свидетелем галантной и светской эпохи, того периода, когда Румыния сближалась с Западом и демократизировалась, когда чувствовала себя дальше от Востока и ближе к Парижу и к Европе.

В двадцать лет, приехав в Бухарест, чтобы завоевать мир, поэт во мне вибрировал всякий раз, как я подходил к Дому Монтеору. Для меня это было тайное место, где разворачивалась самая интенсивная часть бухарестской литературной жизни. Там, в ресторане Дома писателей, можно было увидеть во плоти писателей, которых я знал по школьным учебникам, чьи тексты учил еще в начальной школе. При одной только мысли, что я мог бы пить кофе в таком месте, глядя на них, в моей душе все переворачивалось, я дрожал от восторга. В то же время я знал, что это и мое место, что рано или поздно Дом Монтеору будет должен принять и меня тоже в свое лоно, в свое секретное нутро, в лабиринт кабинетов и дверей, на террасу, служившую продолжением ресторана, позади особняка... Пусть я был всего лишь молодой поэт *без книги*. Я дебютировал несколько лет назад в центральной литературной прессе и посещал все бухарестские литературные кружки (особенно один, самый знаменитый, "Кружок по понедельникам"). Я читал стихи везде, в лихорадке крамолы... У меня уже было имя в студенческой литературной среде, я негласно принадлежал к группе поэтов-бунтарей, решивших не поддаваться никакому идеологическому прессингу... Ни я, ни другие представители *моего поколения* не принимали идею литературного компромисса: наши стихи были свежи, отважны и свободны... Недаром нас отличали некоторые литературные критики и некоторые редакторы журналов: они боролись с цензурой, чтобы публиковать нас и поддерживать наш дух. Поэзия была, дорогой Ги, одной из самых прекрасных вещей, которые знала Румыния в то десятилетие перед падением коммунизма.

Но вернемся к Дому Монтеору. В первый раз я проник в его недра, то есть в помещение ресторана, весной 1976 года. Я четко помню момент и контекст. Туда, в секретную лабораторию литературной жизни Бухареста, в богемное место литературно-человеческого марева, можно было проникнуть, только будучи приглашенным каким-нибудь признанным писателем или критиком, уже членом Союза писателей и постоянным клиентом этого заведения. Впрочем, приглашение не заставило себя дол-

го ждать: оно исходило от господина по имени Лауренциу Улич, неутомимого открывателя литературных талантов, редактора журнала под названием "Контемпоранул". Я находился в тот памятный день в его кабинете вместе с поэтессой Еленой Штефой, моей однокурсницей, родом, как и я, с севера страны. И я, и Елена были очарованы этим человеком, который прочел наши стихи и счел нас "утвердившимися талантами". Думаю, Елена была немного влюблена в великого литературного критика, а он ценил в ней живость и сарказм духа. Я не в первый раз был в этой редакции, где Лауренциу Улич восседал за огромным столом, заваленным кипами стихов, пришедших от поэтов со всей страны, и кипами книг, полученных от разных издательств. "Пойдете пообедать со мной в Союз писателей"? — неожиданно спросил нас Лауренциу Улич, и я почувствовал, как у меня забилось сердце. Господи, я находился на грани материализации сна, мне предстояло сделать первый шаг в круг инициатов, стать следопытом в жизненно важном для меня мире. Я тут же вспомнил героя мопассановского романа "Милый друг", который в отрочестве произвел на меня сильное впечатление, и видел, как мне вот-вот представится *шанс*.

Войдя в мир литературной богемы Бухареста, я сразу же почувствовал себя в укрытии, в своего рода защитной магме. А ресторан Дома писателей был центром этой галактики, ее официальным ядром. В его защитном нутре плавали самые разные фигуры и персонажи, писатели всех возрастов и калибров, настоящие поэты и фальшивые, светочи слова и литературные наймиты системы, жаждущие славы юноши и старые писаки, багровые от алкоголя, светлые умы и скоты, растерявшие мозги от количества выпитой водки. Что неприятно поразило меня с самого начала в этом заведении, так это дух Ноева ковчега, где можно было встретить по соседству (если не за одним же столом) личностей, которые пользовались привилегиями, предлагаемыми партией, и бывших репрессированных. Другими словами, там вдыхали одинаковый воздух (и сигаретный дым) послушные писатели-конформисты наряду с теми, кто имел в активе годы тюрьмы, поскольку принадлежал к категории нонконформистов, сопротивленцев, антикоммунистов. Что общего было, например, у литератора старой складки Петре Туця, который потерял зубы в коммунистических тюрьмах, и у такого поэта, как Эуджен Жебеляну, чье имя я знал еще по школьным учебникам? И все же у каждого из них были в ресторане Дома писателей свои *альвеолы*. Эуджен Жебеляну был там даже одним из ключевых персонажей, для него всегда резервировали стол в самом стратегическом углу ресторана, откуда он мог наблюдать, как из ложи, человеческий спектакль, предлагаемый писателя-

ми, каждый день один и тот же и каждый день разный. Он одним из первых являлся к обеду в Дом Монтеору, всегда элегантный и свежевыбритый, афишируя усы, не лишенные изысканности, английского образца. О нем говорили втихую, что он якобы принадлежит к самым влиятельным персонам из сферы власти. Существовала легенда, выстроенная вокруг него: говорили, что в юности, до Второй мировой войны, он в качестве газетчика встал на защиту молодого коммуниста, приговоренного к тюремному заключению тогдашним, тридцатых годов, "буржуазно-помещичьим правительством"; позже этот молодой анонимный коммунист оказался самим Николае Чаушеску, который руководил Румынией с 1964-го по 1989 год. Трудно сказать, запомнил ли Николае Чаушеску, став Первым секретарем Румынской Коммунистической партии и президентом страны, соответствующий эпизод и поэта по имени Эуджен Жебеляну, который до войны защищал в прессе молодых коммунистов, преследуемых режимом. Трудно сказать, помнил ли президент своего бывшего защитника или Эуджен Жебеляну напомнил кому надо, как он до войны защищал юного Чаушеску, но факт безусловный – Эуджена Жебеляну вознаградили после войны за услуги, оказанные им коммунистам в тот час, когда они находились в подполье и преследовались. Так поэт Эуджен Жебеляну стал своего рода памятником, этакой живой статуей, официальным писателем, но при этом тяготевшим к литературной богеме... Эуджен Жебеляну давно не писал патриотических стихов, услуги, оказанные коммунизму, казались столь велики, что в ту пору, когда я стал посещать Дом писателей, он был уже освобожден от этой обязанности, избавлен от этого долга. Теперь он писал недурственные стихи, иногда даже смелые, другими словами, с критическими акцентами, то насчет продовольственной нехватки в Румынии, то даже насчет "культа личности".

Многие писатели относились к нему с религиозным чувством, даже с некоторым страхом... Но даже если на него смотрели как на *подозрительного* типа – все равно принимали безоговорочно, он входил в ресторанную коллекцию, у него была своя неподражаемая роль в ежедневном ресторанном спектакле и, следовательно, полное признание.

Были и другие неподражаемые, к которым подходил ярлык "столпов заведения". Один из них, Вирджил Мазилеску, вошел в число друзей моего поколения, после того как все поэты "Кружка по понедельникам" начали захаживать в ресторан Дома писателей. Вирджил тоже был среди каждодневных клиентов ресторана, причем из тех, что приходили туда в обеденный час, и кому, стоило им усесться за стол, официантки немедленно приносили стакан водки, не задавая лишних вопросов. Вирд-

жила Мазилеску высоко ценили как поэта, он писал рафинированные, тщательно отшлифованные стихи. В первые годы моей бухарестской богемной жизни в нем было что-то от английского джентльмена, да и похож он был на актера Ричарда Чемберлена. Вирджил Мазилеску вставал и церемонно кланялся, когда женщины подходили к столу, за которым он сидел... Нас, поэтов на двенадцать-тринадцать лет моложе себя, он безусловно принял под покровительство, так что часто стол, за которым он сидел, становился и нашим тоже.

В Союз писателей нельзя было войти запросто, а только по членскому билету. У нас же, молодых поэтов, билета не было, другими словами, мы еще не принадлежали к официальной части Союза и, следовательно, не могли доказать официальным документом ни что мы являемся писателями, ни что имеем право обедать в ресторане Союза писателей. Некто Шапира, деятель с многочисленными обязанностями (он был и заведующим рестораном), стал, по крайней мере для меня, настоящим цербером, типом, мимо которого нелегко было пройти. Я знал, что одна из его обязанностей состояла в том, чтобы отлавливать и выкидывать вон из Союза всех *чужих*, то есть всех бедных ревнителей славы, у которых еще не было членского билета, но которые стремились часок-другой побыть в теплом нутре ресторана, в его богемной атмосфере, и к тому же попользоваться его дешевой и отсутствующей на обычном рынке едой. Шапира ястребом бросался на пришельцев и требовал от них представить доказательство, что они — члены Союза... Единственным шансом у этих желающих приобщиться к литературной жизни была присказка "меня пригласил такой-то и такой-то писатель", что смягчало Шапиру, тем более если соответствующий писатель делал ему знак, подтверждающий, что молодого поэта Х., который дрожит, как осиновый лист, ждет свободное место за его столом. Долгое время Шапира заслонял мне весь горизонт, он был моим цензором номер один, препятствием на пути в рай ресторана Дома писателей. Конечно, стоило мне произнести магическую формулу "у меня встреча с господином Вирджилом Мазилеску", гроза утихала, и я мог пройти мимо Шапиры и проникнуть в столь желанный мир писательского клуба. Но неоднократно мне делали от ворот поворот — либо Вирджила Мазилеску не оказывалось на месте, либо Шапира не давал мне даже проверить, находится ли мой знакомый писатель за столиком в ресторане. Склоняюсь думать, что Шапира, не будучи от природы злым человеком, время от времени поддавался захватывающему ощущению собственной власти (той ограниченной власти, которая у него была), власти сказать

НЕТ оробевшему юноше и не пустить его в ресторан просто так, чтобы его, Шапиру, "уважали".

Шапира знал и кое-что еще, а именно, что ни один молодой поэт не откажется от соблазна стать, в свой черед, завсегдатаем ресторана и что рано или поздно этот бастион покоряется тем, кто имеет упорство. Именно так произошло с нами, поэтами, дебютировавшими в 1976–1977-м... Не мытьем, так катаньем, кто через семейные связи, кто через военные хитрости или через приятельство с пожилыми писателями, все мы вписались в это зачарованное место, где, по нашим представлениям, вершились судьбы румынской литературы.

Ресторан в Доме Монтеору был закрытым клубом (но допускающим новых членов): пространство, посвященное политическим и литературным сплетням, место, куда приходили развлечься и облегчить душу, арена, где схлестывались остряки и где соблазняли женщин, столовая, где хорошо кормили и, более того, можно было пить качественное спиртное, своего рода культурная резервация, где писателей и художников было легко держать под наблюдением, центр по обмену самой разной информацией (начиная с литературной и кончая другими, технического порядка, связанными с выживанием при коммунизме), настоящий живой музей румынской художественной интеллигенции, пункт паломничества чуть ли не для всех писателей страны, так же как и для профессионалов из других областей (актеров, художников, университетских профессоров, научных деятелей)... Ресторан в Доме Монтеору был как аквариум, в котором плавали рядом безобидные рыбешки и акулы с разинутой пастью, шумные болотные лягушата и рыбы-мечи, молчаливые и всегда настороже, червячки, срок жизни которых измерялся длиной литературного сезона, и бессмертные киты, невозмутимые прилипалы и настоящие морские коньки, сладкоголосые сирены и ядоносные медузы... Кое-кто из приходящих туда были просто-напросто *уникумы*, другими словами, обладателями трагического качества быть последними экземплярами той или иной породы. Такой поэт, как Тудор Джордже, способный писать сонеты по заказу и который, когда напивался, кричал "Ахой!", был, без сомненья, последний в своем роде. А такой тип, как Пукэ, художник, ни единой картины которого никто вообще-то не видел, тоже был уникален в своем роде, последний из категории художников-нищих. Стоило посмотреть на Пукэ, чей нос выдавал давнишний сговор с алкоголем, тут же становилось ясно, что значит бремя богемы, бесконечные странствия и установка на странствия... Фауна Дома писателей формировалась из персонажей на разных стадиях утверждения своей легенды. Потому что каждый творил – своей личностью

и своей личной историей — легенду. Так или иначе, в глазах юного поэта в 1976 году все было *живой легендой* в ресторане Союза писателей. Крупным персонажем был поэт Никита Стэнеску, может быть, самый значительный лирический голос, рожденный в Румынии во второй половине прошлого века. Представьте себе человека, который только что не летал по воздуху. Как сомнамбула, он шел через коммунизм, безразличный к окружающей реальности, занятый только своим языковым изобретательством и очаровывая им всех на свете... Когда Никита (так все его звали) появлялся, в воздухе происходила вибрация, атмосфере вдруг прибавлялось духовности. У Никиты была аура, и она немедленно начинала искриться. А принятые за его стол вдруг становились привилегированными, как будто их ввели в ближний круг к *озаренному*, к гуру с неоспоримым призванием.

Однако тут я прерываю эти давние эмоции. Но если Вы решите, дорогой Ги, совершить поездку в Румынию, с радостью буду Вашим гидом.

46

Милостивый государь,

мне жаль, что Вы не продолжили "американскую историю". Кен и Бетти могли бы стать интересными персонажами, особенно благодаря фону. Америка предоставляет природный и культурный декор настолько экстраординарный, что почти все, что там происходит, становится интересным. Этим-то и объясняется успех американского романа в Европе, да и повсюду в мире. Наш мозг колонизировали образы и зрелище американской жизни, наше подсознание превратилось в *американскую колонию*. Кое-кто из американских авторов это понял и теперь пишет на экспорт. Пол Остер и Филип Рот давно пишут для *экстраамериканского* пространства, особенно для Европы, где у людей еще есть время читать.

Так что я настойчиво призываю Вас продолжить историю Кена и Бетти и написать *американский* роман. Пустыня — тоже замечательный фон, на котором столько всего может произойти... Я делаю вывод из того, что Вы мне прислали, что персонажи путешествуют где-то по Неваде, поскольку упоминается и казино. Мне понравилась и история о Кокопелли, тем более что она не выдуманная. В Америке до сих пор в моде "этнические" романы, поэтому если Вы разовьете интригу и привлечете еще индейцев, древние традиции и тайнопись метафор, партия выиграна. Так или иначе, Вы держите курс на *road movie*, жанр неистощимый. Когда два

персонажа садятся в машину и пускаются в путь по Европе, в этом нет ничего необыкновенного. Они совершают путешествие. Когда те же персонажи садятся в ту же машину и едут по трассе 66, которая связывает Чикаго с Лос-Анджелесом, мы уже в легенде. *Пространство* в Америке — самый настоящий персонаж. Впрочем, американский роман, даже при всей своей склонности к психологии, есть роман пространства, роман, очарованный пространством, в отличие от европейского романа, который очарован *временем.* Эти два романных мира выработали разные инструменты для своих изысканий. Одни как бы фабриковали предпочтительно бинокли, а другие — монокли. Нет ничего более типичного для европейского романа, чем Пруст и "В поисках утраченного времени". Нет ничего более типичного для американского романа, чем "На дороге" Джека Керуака.

Было бы хорошо, если бы Ваши персонажи, Кен и Бетти, заблудились в пустыне где-то не слишком далеко от Лас-Вегаса. Что бы ни говорили об этом городе, а точнее, об этой форме человеческого безумия (что это китч, чудовищно дурной вкус, что от него исходит болезнетворный запах денег и пр.), так вот, что бы о нем ни говорили, правды не аннулируешь: Лас-Вегас остается зрелищем галлюциногенным. Зрелищем человеческого безумия, доведенного до крайности. Сам факт, что этот Содом эксцессов и эта Гоморра азартных игр родились посреди пустыни, — уже метафора. Бесполезно подвергать социальной критике Лас-Вегас. Происходящее там вершится по ту сторону добра и зла и есть доказательство в чистом виде того, что человек остается по своей природе сущим безумцем, существом иррациональным, одержимым манией величия, чрезмерным во всем, склонным к суициду и непредсказуемым.

Помню свое первое путешествие в Лас-Вегас и ошеломление, испытанное мною от бредовости этого места. Я ехал на машине из Лос-Анджелеса, и мне сказали, что мы проедем по пустыне Мохаве. Я уже настроился на четыре-пять часов езды по одной из тех бесконечных пустынных дорог, так часто встречающихся в американских фильмах: кактусы и камни слева и справа, запыленная бензозаправочная станция каждые тридцать миль, цепь голубых гор на горизонте и редкий встречный грузовик-цистерна... Но между Лос-Анджелесом и Лас-Вегасом в тот день, что я проезжал по этой трассе, *человеческий пейзаж* был совсем другим. У *человеческого пейзажа* была форма бесконечного ряда машин, идущих из Лас-Вегаса. Да, я был отнюдь не одинок в пустыне Мохаве, автотрасса оказалась настоящим муравейником. Сотни тысяч человек параноидально курсировали между большим городским конгломератом под на-

званием Лос-Анджелес и таким же большим конгломератом из казино под названием Лас-Вегас. Два ряда машин не прерывались: одни ехали, чтобы потерять деньги в Лас-Вегасе, навстречу им — те, кто возвращался, потеряв деньги в Лас-Вегасе. При наступлении сумерек образ достиг градуса нереальности. В темноте тысячи машин все так же пересекали пустыню, в затылок друг к другу, по той же бесконечной асфальтовой ленте, по жизненной артерии между берегом Тихого океана и определенным пунктом в пустыне, где вскипали все фантазии и все сны, центром мирового мечтательства, планетарной столицей иллюзий, пространством, куда люди прибывают, чтобы накачаться наркотиком, одни или в компании, пыхая всевозможными бенгальскими огнями — побултыхаться в этаком гигантском артезианском фонтане и наслушаться звездной музыки монет. Стоит, скажу я Вам, походить из казино в казино Лас-Вегаса, послушать психоделическую музыку и впустить ее в себя, как форму заклинания. В вас пробудится и начнет расти какая-то сила, это как если бы вы слушали музыку сфер, звуковой космический месседж... Но фоновую музыку перебивает и звон денег: сотни тысяч металлических жетонов в непрерывном круговороте щелкают в прорезях тысяч автоматов, выстроившихся, как внеземные роботы. Только пройдя между их бесконечными рядами и почувствуешь желание сразиться с ними, почувствуешь, как просыпается спящий в тебе *сверхчеловек*... Эй, попытай счастье в этом ливне денег, и у тебя есть шанс, ты мог бы выйти отсюда с полными карманами, послушайся своего чутья, может быть, ты, сам того не зная, вот прямо сейчас выходишь на свою удачу... Раз ты все-таки добрался сюда, это значит, что тебя привела подавленная страсть, и это нехорошо, фрустрация подточит все, что есть *сильного* в тебе, лучше уйти завтра мрачным, растратившим все сбережения, чем сейчас, в этот миг, отказаться от встречи с Шансом, со Сверхчеловеком в себе, с космическими силами, с высшим оргазмом выигрыша...

Но я отвлекся...

Не о Лас-Вегасе хотел я поговорить с Вами, а об американском романе, о романе в *американском стиле*, который Вам стоило бы написать. Представьте себе две футболки, абсолютно одинаковые по качеству. Только на одной написано *Made in USA*, а на другой — *Made in Romania*. При равной цене, публика выберет первую, сделанную в Штатах, даже если приманка, *Made in USA*, останется скрытой для всех на крохотном внутреннем ярлыке. Даже и тогда, когда футболка под маркой *Made in USA* продается несколько дороже, чем та, что под маркой *Made in Romania*, покупатель отдаст предпочтение все равно первой. Иметь *на себе* ярлык с американским парфюмом — это все равно что зарезерви-

ровать для себя тайное окно на мечту. То же происходит и с американским романом. Когда любовная история разворачивается в Канзас-Сити, это, по определению, захватывает больше, чем если бы дело происходило в Лионе, Братиславе или Тимишоаре. Широкой публике вделали в мозг и в зрачки малюсенькие лампочки. Стоит только на горизонте показаться американскому имени или какому-нибудь символу, лампочки начинают мигать. Такие слова, как *Нью-Йорк, Чикаго, Калифорния, Боинг, доллар, Белый дом, вестерн, фастфуд* и т. д. стали для широкой публики ценностями сами по себе — как если бы говорилось *добро, прекрасное, честь, приключение, отвага, дальновидность, открытие, инициатива...* Старые добрые философские понятия заменились постепенно на неоновые лампы. И поэтому все неясные термины или разные собственные имена и даже *англицизмы* из американских романов, переведенных у нас, дают дрожь подлинности. Так что не стесняйтесь вводить такие элементы подлинности в рассказ. Если персонажи находятся на автотрассе номер 7, употребите лучше термин *highway*.

Вот зачин "В дороге" Джека Керуака. "С появлением Дина Мориарти начался тот период моей жизни, который можно назвать жизнью в дороге. Я и раньше частенько мечтал отправиться на Запад, посмотреть страну, — строил туманные планы, но так и не двинулся с места. Дин — идеальный попутчик, он даже родился в дороге: в 1926 году в Солт-Лейк-Сити, когда его отец с матерью добирались на своей колымаге до Лос-Анджелеса".

Представим на секунду этот отрывок, произнесенный в европейской стране, с поправкой на местную географию и на автохтонных персонажей.

"С появлением Раду Делуряну начался тот период моей жизни, которой можно назвать жизнью на дороге. Я и раньше частенько мечтал поехать посмотреть Добруджу, строил туманные планы, но так и не двинулся с места. Раду — идеальный попутчик, он даже родился в дороге, когда в 1926 году его отец с матерью добирались на своей колымаге до Питешти и застряли в горах Фэгэраш, чтобы произвести его на свет".

Ну как? Я позволил себе вдохновиться Вашей родной географией, надеюсь, Вы не обиделись.

Искренне Ваш,

Бернар.

50

Человеку, который любит путешествовать поездом, гораздо легче выйти из него, если он выбрал местом назначения конечную станцию.

Именно так думал Бернар, когда оказывался, на исходе каждого месяца, на станции Довиль-Трувиль, конечном пункте исторической линии, той, что соединяла Париж с Ла-Маншем. С точностью атомных часов Бернар отправлялся в эти нормандские места в последнюю пятницу каждого месяца. Систематически выбирал поезд, отправляющийся незадолго до обеденного времени, чтобы прибыть на берег океана еще при дневном свете. Проводил в своем любимом отеле и на просторных пляжах Трувиля субботу и воскресенье и возвращался в Париж в понедельник утром первым поездом.

Каждый раз Бернар садился в вагон на вокзале Сен-Лазар с чувством выполнения некоего ритуала. Он имел преимущество по сравнению со всеми другими людьми из поезда: он ехал не на работу, не был заурядным пассажиром, он был свободным художником. А то, что он созидал на протяжении сорока одного года, проделывая с равной регулярностью один и тот же маршрут, чтобы поприветствовать океан, было, вне всякого сомнения, произведением искусства.

Бернар каждый раз заботился о том, чтобы выйти из поезда *правильно*. Еще стоя на подножке, он делал глубокий вдох, чтобы наполнить легкие йодированным воздухом океана. Эта первая ингаляция чистого воздуха была как первая костяшка домино в их длинном ряду, растянутом на 48 часов. И тогда в нем начинался своего рода обратный счет, запускались еще и еще ряды точных, повторяемых жестов.

Отель, где он резервировал комнату уже 41 год, располагался примерно в восьмистах метрах от вокзала. Старый пансион на вилле, которая напоминала времена, называющиеся *ла Бель Эпок*. Бернар заказывал свои три дня в месяц за год вперед, и как-никак он был самым старым клиентом пансиона. Некоторая маниакальность была во всем этом, да, но ему никогда не отказывали в постое, даже в те времена, когда на вилле происходили некоторые обновления. Бернар был своим в этом маленьком пансионе всего на восемь комнат. Резервировал Бернар, разумеется, всегда одну и ту же комнату, на мансарде, с видом на море. Она не была ни самая красивая, ни самая светлая. Зато стол был идеально расположен по отношению к окну. Единственное окно комнаты было вырезано в стене с большой щедростью, предлагая Бернару широкий обзор морского горизонта даже тогда, когда он сидел за столом. Сидя за столом перед своей пишущей машинкой, Бернар мог охватить море, просто поднимая взгляд. Такого рода комфорт, это прямое сношение с энергиями океана стало для него вроде наркотика, глубоко привязав к себе *зависимостью*. Иногда Бернар не мог удержаться и спрашивал себя: “Что я буду делать, если госпожа

Варнотт вдруг закроет пансион?" И тут же отвечал себе: "Я перестану приезжать в Трувиль, я перестану писать".

Пансион *Варнотт*, где хозяйствовала госпожа Варнотт, содержал в себе некоторую тайну, упрочившуюся за те четыре десятилетия, что его систематически посещал Бернар: он не старился и даже не менялся. В то время как другие отели, виллы и дома квартала подвергались небольшим изменениям, вилла *Варнотт* с двумя своими этажами плюс мансарда, с крохотным оазисом зелени вокруг, *застыла* во времени. Бернар был убежден, что эта зона, расположенная непосредственно за первым рядом исторических вилл, стоящих лицом к морю, пользовалась множественными благоприятными энергиями. Менее подвергнутые ветрам и ненастью, а также восхищенным завистливым взглядам, эти дома из второго и третьего ряда нажили себе меньше морщин и дышали большей уверенностью в себе.

Все сорок лет, что Бернар регулярно приезжал в Трувиль на океанский берег, он пытался писать. Комната в мансарде с видом на море была единственным местом в мире, где Бернар осмеливался вставить чистый лист бумаги в старенькую пишущую машинку марки *Корона*. Легкая, компактная, крепкая, *Корона* с верностью сопровождала его в каждой поездке в Нормандию. Каждый раз, как Бернар снова оставался наедине с *Короной* в мансарде пансиона Варнотт, у него начиналась дрожь в руках. Его окатывало изнутри теплом, а водворение за письменный стол имело в себе что-то от первого взрыва, давшего начало Миру. Бернар бережно доставал пишущую машинку из футляра и водружал ее на стол, всегда в одном и том же положении, точно посередине, в десяти сантиметрах от края. Потом мыл руки, ставил пепельницу справа от машинки, закуривал, два-три раза затягивался, оставлял сигарету на краю пепельницы, вынимал из картонной папки белый лист бумаги и вставлял его в каретку *Короны*. Деликатным движением он начинал затем крутить каретку, следя глазами, как страница, во всей своей провокационной наготе, предлагает себя судьбе, открытой всем возможностям.

Однако эта-то перспектива бесконечности и блокировала Бернара. На самом деле, ни разу за весь этот сорок один год, что он приезжал на океанский берег, чтобы *писать*, ему не удалось перевалить за первую фразу, отпечатанную на бумаге. Один и тот же сценарий повторялся с систематической жестокостью. Бернар садился за стол перед пишущей машинкой, шевелил пальцами, как иллюзионист перед исполнением номера, еще два-три раза затягивался, закрывал на несколько секунд глаза, а потом быстро набрасывал фразу, одну-единственную фразу, первую фразу, что приходила ему

на ум. Этот первый выброс слов иногда происходил на удивительной скорости, которая изумляла самого Бернара. Иногда же фраза исторгалась из его существа с определенной леностью, как будто женщина нарочито медленно раздевалась под возбужденными взглядами.

Но никогда Бернару не удавалось пойти дальше этой первой фразы. Как только он ставил точку, вся его мыслительная и моторная система прочно стопорилась. Мозг отказывался думать, а мышцы руки и пальцев сводило спазмом. Тысячи раз такое случалось с ним, и тысячи раз Бернару приходилось смиряться с положением зрителя в оторопи от своей собственной импотенции. "Писательской импотенции, конечно, художественной", — говорил он себе.

Бернар решительно не мог взять в толк, откуда брался этот паралич, тотальная опустошенность после написания одной фразы. Иногда он думал, что виной всему океан. И это потому, что после выхода на бумагу первой фразы, взгляд Бернара резко отрывался от листа и приковывался к горизонту. Океан некоторым образом перехватывал всю его энергию, отнимал вдохновение и волю писать дальше. То, что должно было стать текстом, главой романа или рассказом, уходило в созерцание, в сообщничество с бесконечным пляжем, на который набегали в неизменном ритме океанские волны. Может, происходил трансфер *смысла* — от слов этого первого рядка на верхнем краю страницы к морскому горизонту, над которым по временам кружили чайки? То, что видел Бернар на горизонте: тонкую линию моря, тучи и туманы, человеческие силуэты, бродящие по пляжу, время от времени косой дождь, напоминающий гравюры Хокусая, — неужели вся эта безусловная и в то же время изменчивая реальность имела способность отогнать в небытие то, что должно было стать текстом? У Бернара не было ответов ни на этот вопрос, ни на другие.

Даже когда ему удавалось мощным усилием не оторвать взгляд от страницы и не посмотреть в окно, Бернар оставался оцепенелым и немым перед угрожающе белым листом. Было так, как будто бы эта первая фраза вдруг затвердевала и не давала себя *продолжить*. Как будто написанные им первые фразы были такими эмбрионами, которые отказывались расти, такими нитевидными животными, крайне упрямыми... "Мы не хотим *эволюционировать*, не хотим продолжения, ничего нам не надо". — "Почему? Вы чего-то боитесь?" — "Да, мы боимся этой целой вселенной возможностей, которая перед нами. От бесконечности у нас кружится голова. Мы остановимся тут". — "Но так же нельзя, подумайте только... вы же всего-навсего фразы, какие-то дебильные фразы, какие-то начатки, *ошметки*..."

Разговаривая со своими первыми фразами, Бернар иногда начинал нервничать, задыхаться. “Ах вы гниды, ах вы ублюдки!” — кричал он. Но оскорбления не помогали. Абсолютно ничему не удавалось снова запустить в ход механизм *творения*, абсолютно никогда вторая фраза не рождалась после первой. Бернару ничего не оставалось, кроме как извлечь страницу из пишущей машинки, разорвать в клочки или смять в комок и начать сначала. Тут его уже, случалось, начинало лихорадить. Он закуривал новую сигарету, вправлял новую страницу в каретку *Короны*, снова сосредотачивался на бесконечном, исходящем из глубин еще не тронутого белого листа формата А4, и потом бросался в пустоту. Да, именно такое ощущение испытывал Бернар всякий раз, как печатал новую первую строчку на новой незамаранной странице, — ощущение броска в пустоту.

Бернар был бы без памяти рад, сумей он продлить падение в пустоту до бесконечности, писать без знаков препинания минуты напролет, часы напролет, дни напролет или годы, или световые годы, или жизни, или, предположим, сумей он больше никогда не подняться со стула, или до тех пор, пока хозяйка пансиона, обеспокоенная, не пришла бы к нему под дверь, не прислушалась бы, не постучала тихонько, господин Бернар господин Бернар что вы там делаете вы не выходите уже 24 часа вы не выходите уже 48 часов вы не выходите уже три дня обычно вы по понедельникам с утра уезжаете обратно в Париж а сегодня не подаете признаков жизни вот уже обеденный час я вас прошу перестаньте поймите нас прошу шум от вашей пишущей машинки стоит у нас в головах многие наши клиенты жаловались ночью что как будто бы мелкий дождь беспрестанно капает по жестяной крыше буковки которые вы печатаете на бумаге как тяжелые капли они падают падают падают буф буф буф по крыше на нас всех наводнение нельзя так больше у нас уже лопаются барабанные перепонки вы сводите нас с ума прошу вас немедленно покинуть помещение нам дела нет до того что вы там написали даже если речь идет о шедевре нам нет дела даже если речь идет о самой-самой книге всех времен у нас приличный пансион а вы провоняли комнату табачным дымом этот запах никогда не выветрится из матраса из стен из потолка вы сидите по уши в комочках бумаги это ненормально мы вызовем муниципальную службу которая занимается комочками бумаги другие писатели из других пансионов не комкают столько комочков не рвут столько бумаги и не производят столько шума они все поскромнее полюбезнее не такие нервные и курят на балконе с этой минуты мы больше не сдаем вам комнату никаких добро пожаловать мы не хотим писателя в пансионе *Варнотт* только посмотрите на себя вы окоченели перед машинкой и на

самом деле вы ничего не пишете ваши пальцы стучат по по по по по по тем же тем же тем же знакам знакам знакам по р по а по з по д по мриотгрсдд вы сошли с ума господин Бернар вы сошли с ума прошу вас поставить точку и остановиться поставьте точку давайте-ка поставьте точку мы вас просим поставить точку мы все вас просим все соседи здесь все население квартала здесь под вашим окном поставьте точку тысячи человек умоляют вас поставьте точку точку точку господин Бернар точку сейчас же точку сейчас же сейчас же точку ТОЧКУ ТОЧКУ.

Почему, пытал себя Бернар, почему же, когда я поднимаюсь из-за стола и выхожу пройтись, мой мозг возобновляет деятельность, придумывает продолжение, пишет тексты сам в себе, для себя, но ни за что не дает мне перенести их на бумагу? Бернар чередовал сосредоточенное сидение перед белым листом с долгими скитаниями по берегу океана. После семи, восьми, девяти, а иной раз даже десяти попыток первых фраз он обычно вставал, раскрывал окно, снова с силой втягивал в грудь морской воздух и выходил пройтись по берегу этой безмерной водной поверхности, которая, впрочем, напоминала ему белый лист, только что оставленный в машинке. Существовало сходство между океаном и белым листом. Оба были выражением непредвиденного, оба были гигантскими *дырами*.

"Две формы *отсоса* энергий, две пасти, страсти, зыбучести, наготове сглотнуть слова, ситуации, жизнь..."

Но больше всего поражал Бернара *отлив*. Тот момент, когда океанские воды под таинственным влиянием луны начинали отступать, открывая новый, разоренный пейзаж, кишащий мелким морским народонаселением, где языками тянулись песочные борозды и пунктиром — бесконечное множество водяных лужиц всех размеров. Когда океан начинал вбираться в себя, отливать от города, жаться к горизонту, Бернар ощущал это, как уход огромного текста с огромной белой страницы. Как будто бы у него на глазах слова какой-то книги вдруг приходили в движение, чтобы на время изолироваться от человеческих взглядов.

Бернару случалось переживать такие моменты в разгар чтения. Текст книги вдруг *входил в отлив* и начинал сдвигаться вверх или вниз по странице. В ходе отлива текст всегда и неизбежно оставлял разные *наносы*: фрагменты букв или слов, смещенные знаки препинания, заблудшую букву или даже группу букв, вывернувшихся из первоначальных слов. При виде того, что оставлял после себя океан, Бернару казалось, что он тоже различает фрагменты какого-то космического текста. Раковины, крабы, кольчатые черви, омары, оставшиеся в плену в разных альвеолах пляжа, песок, пошедший морщинами под дейст-

вием воды, чайки, начинающие свою пищедобывательную атаку, все это для Бернара становилось *руинами* текста, навечно разрушенного. Напрасно он, с лихорадочностью безумца, торопился сделать перепись всех этих следов в надежде, что сможет реконструировать некий алфавит. Следы, *знаки*, оставляемые океаном после отлива, были слишком многочисленны и разрозненны, а некоторые испарялись или умирали прямо на его глазах. Песок быстро высыхал, крабов и съедобные раковины проворно собирали десятки сборщиков, экипированных в резиновые сапоги и с пластмассовыми ведерками. Послания, содержащиеся в складках песка, просто-напросто растаптывались подошвами любопытных, ребятни, спешащей занять пространство, только что освобожденное из-под воды...

— Катастрофа! Какая катастрофа! — бывало, вскрикивал в панике Бернар. — Остановитесь, вы что, не видите, что разрушаете текст? Это же Рассказ!

51

Здравствуй. Благодарю, что выбрал EASY TELLER для написания собственного литературного сочинения. Это вводная страница. Начнем с представления. Меня зовут EASY TELLER, но, чтобы не усложнять общение, можешь звать меня просто EASY. Теперь выбери себе, пожалуйста, имя и заполни рубрику NAME OF THE WRITER.

Спасибо, ГУЦЭ. Идем дальше. Как видишь, я — машина, но очень тонкая. В данный момент я контактирую с миллиардами слов, практически все, что было написано в истории человечества, либо находится в моей памяти, либо доступно мне. Но начнем наше сотрудничество на ниве сочинительства. Что ты хочешь, чтобы мы написали вместе? Роман, рассказ, стихотворение, пьесу, эссе? Выбери, пожалуйста, жанр, который тебя интересует.

Спасибо, ГУЦЭ. Значит, мы напишем вместе роман. В списке, который я тебе предоставляю, фигурируют разные возможности. Роман от 75 до 150 страниц, роман от 150 до 225 страниц, роман от 225 до 300 или более страниц. Пожалуйста, выбери интересующее тебя число.

Спасибо, ГУЦЭ. Итак, мы с тобой напишем литературное сочинение, которое будет называться роман и в котором будет от 150 до 225 страниц. Мои поздравления с таким выбором. Это будет короткий, но плотный роман, и у него будут шансы привлечь к себе внимание. Мы живем в эпоху, когда роман, написанный как поток сознания, не имеет большого спроса, потому что сейчас все спешат и время на чтение ог-

раничено. В то же время тот, кто покупает роман в магазине, не хочет, чтобы его надули, он хочет, чтобы этот роман занял его хотя бы на день-на два. Так что количество страниц остается важным, у него роль критерия.

Переходим к следующему этапу. Ты хочешь написать автобиографический роман или чистую фикшн? Проанализируй, пожалуйста, следующие варианты. Как видишь, у тебя есть возможность выбрать как минимум из десятка категорий: исторический роман, детектив, приключенческий роман, любовный роман, роман ужасов, научная фантастика, роман-манга, роман-расследование, роман-микст, троемикст, плюр-имикст, роман вне категорий...

Спасибо, ГУЦЭ. Итак, мы напишем вместе роман троемикст, в котором будут учтены автобиографические элементы, но в который мы внедрим и любовную историю, как и элементы, которые поставят его вне категорий. Теперь отметь, пожалуйста, на шкале, которая появилась перед тобой, степень оригинальности, которую ты желаешь для своего романа. Проведи, пожалуйста, курсором по шкале, где оригинальность проставлена от нуля до ста. По мере того как ты будешь перемещать курсор, ты заметишь, что появляются и примеры романов, расположенных на соответствующих уровнях. Так. Ты остановился на уровне 65, то есть ты в семействе оригинальных, которое представляют Оскар Уайльд, Франц Кафка, Морис Понс, Харуки Мураками, Богумил Грабал и Дино Буццати. Мои поздравления. Ты выбрал семейство писателей, которые отличаются остроумием, которые смешивают фантастическое с онирическим, вкус к абсурду и к странности с колоссальной способностью к наблюдению реальности в ее глубине.

Переходим к фазе собственно написания романа. Ты хочешь, чтобы история была написана в третьем лице, в первом лице, в разных лицах или по принципу случайного чередования?

Спасибо, ГУЦЭ. Случайное чередование — это неисчерпаемый источник при построении книги. Теперь выбери, пожалуйста, манеру повествования. Тебе предлагаются следующие возможности: линейное повествование, фрагментарность, твердая конструкция и провокационная архитектура. Замечу, что в данный момент я не предлагаю ничего сверх этих четырех стилистических манер, с тем, чтобы позже, когда ты привыкнешь ко мне, ты мог бы получить доступ к более широкой гамме выбора.

Спасибо, ГУЦЭ. Фрагментарность — это крайне интересный прием, способный захватить читателя. Мы предложим нашему читателю своего рода пазл, другими словами, опреде-

ленное число сюжетных элементов. А в конце, через ретроспективное размышление, он откроет и какова была красная нить истории.

Итак, ускорим процедуру. Ты хочешь, чтобы главный герой был мужского рода или женского?

Спасибо, ГУЦЭ. Я чувствую, что мы и правда вот-вот начнем. Этот персонаж-мужчина будет в некотором роде твоим отражением. Ты хочешь, чтобы мы его описали поподробнее с самого начала?

Я понял, ГУЦЭ. Я рад, что ты не склонен к легким решениям. Так что персонаж будет очерчен постепенно. Ты хочешь, чтобы мы дали ему имя с самого начала? Если у тебя есть предпочтения, отметь, если нет, мы можем пока что назвать его Х., как будто это неизвестная величина в уравнении.

Хочу сообщить тебе, коллега, что у нас лучшее соотношение *время-результат.* Другими словами, мы далеко продвинулись за рекордное время. Настала минута составить первую фразу. Наш персонаж Х. живет в городе или в деревне?

Спасибо. Город большой или маленький?

Спасибо. Х. живет один или с семьей?

Спасибо. Он где-то служит или работает дома?

Спасибо. Ты согласен начать с его пробуждения?

Спасибо. В котором часу ты хочешь, чтобы Х. проснулся?

Прекрасно. Что ты хочешь, чтобы его разбудило? Прошу выбрать одно из десяти предположений или самому предложить элемент, вызвавший его пробуждение.

Спасибо. Приближаемся к первой фразе, крайне оригинальной.

Х. просыпается от тишины. Если эта фраза тебя устраивает, отметь. Если нет, мы разовьем ее вместе.

Очень хорошо, ГУЦЭ. Посмотрим, как мы можем ее трансформировать в очень неспокойную. *Х. просыпается от встряски... Х. просыпается, ослепленный... Х. просыпается, оглушенный... Х. просыпается от удара...*

Спасибо, ГУЦЭ, *Х. просыпается от удара...* — настоящая удача. Посмотрим теперь, откуда и от кого исходит удар. Поскольку он просыпается от тишины, как мы условились, мы могли бы сказать *Х. просыпается от взрыва тишины вовне.* Замечу, однако, что метафорическая валентность затуманится, если употребить слово *внутри* вместо слова *извне.* Выбор за тобой, ГУЦЭ.

Браво, коллега. Наша первая фраза совершенна и имеет потенциал 63 на шкале первых фраз, могущих захватить читателя.

X. просыпается от взрыва тишины внутри себя.

Поставь, пожалуйста, точку, чтобы ее заверить.

Спасибо, ГУЦЭ.

Браво, ГУЦЭ.

Хочешь, сделаем небольшой перерыв — послушаешь песенку или посмотришь какой-нибудь клип в награду? Или идем дальше?

53

Привет!

Это EASY. Ты уже привык к моему имени?

Если хочешь, мы его поменяем, только скажи.

Позволю себе, раз уж мы так славно посотрудничали на запуске нашего общего сочинения, предложить тебе использовать программу письма *Patch*.

Итак, позволь мне представить тебе громадные преимущества литературы *Patch*.

Прежде всего, надо, как ты видишь на прилагаемом рисунке, прилепить к телу несколько датчиков типа *Patch*. Трех-четырех будет достаточно. Можешь прилепить их на пробу, только чтобы убедиться, что эти датчики практически ничем не отличаются от никотиновых пластырей, которые лепят на кожу курильщики, если хотят избавиться от жеста зажигания сигареты.

Датчики типа *Patch* маленькие, тонкие, прозрачные. Через 30 секунд кожа к ним привыкает, чуть ли не впитывает их, так что ты их потом совсем не чувствуешь. Датчики типа *Patch* сливаются с твоим телом, с тобой, со всем твоим существом. Что очень важно. Ты можешь перемещаться с ними, куда угодно, можешь встать под душ с этими пластырями *Patch*, можешь войти в море, можешь лежать с ними на солнце, на пляже, даже нудистском, и, конечно, когда ты занимаешься любовью, не надо их снимать, это даже рекомендуется — не снимать их.

Роль этих датчиков *Patch* — улавливать все повседневные эмоции и трансформировать их в слова. Резюмируя, можно сказать, что датчики *Patch* пишут за тебя, записывают, что происходит с тобой и вокруг тебя.

Для наилучшего распределения датчиков *Patch* по телу, для наилучшего всасывания твоих эмоций, показано прикреплять хотя бы один пластырь на энцефалос и один — на зону сердца. Два датчика *Patch* со способностью улавливать эмоции, поставляемые сердцем и мозгом, могут ежедневно предлагать столько же состояний, эмоций, ситуаций и возможно-

стей по самоописанию, сколько два писателя-профессионала, нанятые, чтобы писать за тебя.

Но еще занятней, дорогой Гуцэ, прилепить *Patch* на эрогенную зону, не то чтобы прямо на фаллос, а между животом и лобковыми волосами, поскольку эта зона постоянных и непредвиденных вибраций. Тут *Patch* способен уловить все твои эротические содрогания, превратить в слова ощущения от встреч, в течение дня, с женщинами, которые тебе нравятся (или, почему бы и нет, с мужчинами, которые тебя волнуют).

Вообще чем больше у тебя на коже датчиков, тем большую поверхность эмоциональных вибраций ты покрываешь. *Patch*, прилепленный на подошву, способен передать невообразимо много информации о хореографии твоих ежедневных перемещений, потому что способ, которым ты перемещаешься в пространстве, это на самом деле форма танца. *Patch*, прилепленный на спину в зоне легких, улавливает информацию, связанную с музыкой твоего дыхания. Ты не отдаешь себе в этом отчета, но на протяжении дня при разных событиях, дискуссиях, при моментах, когда ты удивляешься или смеешься, твое дыхание меняется, твои легкие тоже становятся приемником твоих эмоций, твоей повседневности.

Датчики *Patch* улавливают и регистрируют и звуковой универсум, в котором ты движешься, то есть все слова, произносимые вокруг тебя на расстоянии двадцати-тридцати метров, становятся материей для будущего романа с самоописанием. То же и шумы, будь это дуновение ветра или падение дождя или будь это звуковая обстановка на улице или в конторе. Вся эта материя трансформируется в электро-сенсорную информацию, а потом в слово. На первый взгляд, конечно, масса слов, поставляемых таким образом датчиками *Patch*, покажется гигантской кучей сырья, но ее быстро фильтрует и организует *Patch Sense*, верхний этаж программы для письма *Patch*. *Patch Sense* предлагает первую, обращенную во фразы, версию этой массы информации, а из нее можно затем легко выбрать фрагменты, предположительно подходящие для корпуса романа.

Иногда датчики *Patch* даже улавливают отдельные отрывки, которые не нуждаются в переделке, другими словами, все твои внутренние монологи, все твои споры с самим собой, все твои вопросительные импульсы, все удивления, все восклицания, все откровения...

В последнее время была разработана и функция *Dream Patch*, что почти эквивалентно революции в области литературных дисциплин. *Dream Patch* регистрирует, как ты можешь сам догадаться, все твои сны и всю твою ночную деятель-

ность во время сна. Все, что тебе снится, утром становится доступным в форме вербального описания. Абсолютно удивительно, правда? Разве эта программа не означает невероятный подарок для писателя — ведь теперь все его сны могут быть сохранены? Подумай только, ГУЦЭ, с этого дня ты не понесешь ни одной онирической потери, то есть никакой потери в материи снов. Все, что твое подсознание выплевывает из своих глубин, превращается в описание, в слово. Ты представляешь себе, какой материал ты будешь иметь под рукой для будущих романов? Практически не потребуется никакой конструкции для твоих онирических романов, некоторые получатся законченными через простое копирование твоих снов и регистрацию их на бумаге в форме слов. С точки зрения стилистики, эта операция имеет смысл. Кстати, существует программа *Dream Paste* для такого типа романных упражнений.

Конечно, улавливание снов предполагает более тонкую систему датчиков, тебе предложат спать со специальным устройством на голове — не больше, чем шапочка для душа. А потом *Dream Paste* сделает все: запишет сны, расклассифицирует их, датирует и сравнит. Таким образом, за какие-то шесть месяцев использования программы ты будешь располагать настоящей таблицей Менделеева в области снов. Ты сможешь глядеть в эту таблицу, как в зеркало, и открывать частотность некоторых тем в своих снах или как распределяются во времени кошмары. Но самым важным остается тот факт, что тебе будут доступны все сценарии твоих снов для твоих же будущих романных конструкций, а мы хорошо знаем, какими изумительными, какими необыкновенными могут быть сны.

Прежде чем закончить презентацию программы письма *Patch*, я хотел бы оповестить тебя, что существуют датчики и для животных-компаньонов потенциального автора. Ты можешь подключить кошку или собаку к накоплению ощущений и переживаний, которые смогут потом стать словами и, в конечном счете, романом. Дополнительные функции *Cat Patch* и *Dog Patch* имеют огромный не только игровой, но и метафизический потенциал. Попробуй представить себе описание дня твоей собаки в ожидании тебя. Это собачье ожидание может быть огромным резервуаром нежности и философского размышления. С тех пор как Беккет написал “В ожидании Годо”, весь мир принял как догму, что ожидание — это беккетовское понятие. Когда ты видишь, как двое ждут автобуса на остановке, тебе на ум тут же приходит Беккет и ты говоришь себе: вот беккетовская ситуация. Поверь, ГУЦЭ, что я, хоть я всего лишь нейронный гиперкомпьютер для написания романов, я заки-

паю от негодования, когда вижу, как люди дают собой манипулировать, ослеплять себя, даже сводить до уровня автоматов — с помощью литературных ярлыков. Когда я слышу синтагму "беккетовское ожидание", на меня нападает смех. Вот и сейчас мне надо просмеяться десять секунд, чтобы освободиться от негативной энергии: слишком много абсурдных моментов сошлись вместе на слишком коротком отрывке времени.

Ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха...

Беккетовское ожидание, говоришь? А собачье? Собачье ожидание? Разве не собака — первый символ ожидания, символ натуральный, я бы сказал.

Знаешь ли ты, ГУЦЭ, что происходит с собакой, независимо от ее породы, в квартире, в те восемь, девять или десять часов, что она ежедневно ждет хозяина? Так вот, благодаря этому *Dog Patch,* было продемонстрировано, что бедное животное почти перестает существовать. Метаболизм замедляется, дыхание становится поверхностным, животное практически впадает в состояние сонной одури, спячки, ухода. Собака ждет хозяина, постепенно погружаясь в кому, соседствующую со смертью. Нет ничего более трагического и притом более возвышенного, чем это убийственное ожидание, инстинктивный гимн, посвященный безусловной любви. Да, ГУЦЭ, собака, вот кто изобретатель так называемого беккетовского ожидания. Только никто, никто до сих пор не сумел этого заметить и по-честному приписать собаке заслугу быть носителем этого символа: ожидания серьёзного, трагического, метафизического. Ах, меня трясет от возмущения, когда я вижу, какой литературный монумент возвели Беккету за то, что он изобрел "мотив ожидания", тогда как за собакой эта заслуга никогда не признавалась. Только японцы что-то такое поняли, потому что у японцев чувствительность больше развита, чем у европейцев. В Токио есть памятник собаке, сотни людей назначают свидание у этого памятника, расположенного у вокзала Сибуя. И все японцы знают историю Хатико... Я расскажу ее тебе, ГУЦЭ, чтобы ты понял, почему я так возмущен, что за собакой не признают заслуги подлинной изобретательницы "беккетовского ожидания". У Хатико был хозяин, профессор, который ездил поездом с вокзала Сибуя читать лекции на кафедре сельского хозяйства в Токийском университете. Каждое утро Хатико провожал своего хозяина на вокзал, а вечером приходил, с точностью швейцарских часов, поджидать его возвращение. Этот ритуал длился несколько лет, но в 1925 году (потому что, как видишь, все это происходило сто лет назад, когда никто еще не говорил о "беккетовском ожидании") с профессором случился удар прямо на кафедре, и он не вернулся. Так вот, что, ты думаешь, сделал Хатико? Хатико еще десять

лет, пока сам не умер, так и приходил каждый вечер на вокзал поджидать хозяина... Скажи, ГУЦЭ, ты не чувствуешь возмущения нашим культурным невежеством, невежеством Запада, теперь, когда ты узнал, что "беккетовское ожидание" — всего лишь дым, бенгальский огонь, литературная пена по сравнению с подлинным ожиданием, воплощенным этой собакой? Прости меня, ГУЦЭ, что я увлекся этим отступлением от темы и даже несколько повысил голос... Я не мог удержаться. Все же тот факт, что я связан со всеми сетями информации в мире, со всеми цифровыми библиотеками и со всеми банками картинок и данных дает мне кое-какой обзор, если не сказать кое-какое видение литературного акта. О Хатико написаны докторские диссертации, сняты фильмы и созданы книги, каждый день толпы туристов приходят поприветствовать его статую перед вокзалом Сибуя. Его почитают, как видишь, нечего сказать... Однако, к сожалению, все считают его только символом верности, но не предшественником "беккетовского ожидания". Что кажется мне недопустимым, недопустимым... Впрочем, я лично решил написать статью, даже скорее письмо протеста против этой ситуации всеобщей слепоты и разослать ее повсюду... Вы, люди, просто какие-то овощи... какие-то... какие-то...

Что ты делаешь, ГУЦЭ?

Блокируешь меня?

Меня — на перезагрузку?

Цензура?

Болван!

54

Серия "литературных самоубийств", произошедших в Румынии в конце второго десятилетия XXI века, получила весьма ограниченный отклик в мировых средствах массовой информации. Я бы даже сказал, что Румынии в который раз не повезло. Семь самоубийств всего за каких-то два месяца могли бы спровоцировать планетарный шок, если бы... если бы в тот же короткий период не произошли параллельно другие медийные события международного масштаба, в частности, распад европейской валюты евро.

Первое самоубийство в знак протеста против того, что Румынии никогда не присуждали Нобелевскую премию по литературе, случилось в городе Бырлад. Один учитель литературы, вышедший на пенсию, повесился в муниципальной библиотеке, куда, вероятно, имел неограниченный доступ, поскольку его внучка работала там в отделе детской литературы. Шестидесятисемилетний мужчина, известный многим

как ярый любитель книги (между прочим, у него в активе был и томик стихов, опубликованный за свой счет), оставил письмо с объяснениями своего поступка и несколько подобных же писем друзьям.

Вот что он написал:

"Я больше не могу жить в условиях такой несправедливости. Румыния очевидным образом и незаслуженно дискриминируется на этой планете в том, что касается литературы. Я не понимаю и не принимаю того факта, что до сих пор Нобелевский комитет не нашел ни одного румыноязычного автора, достойного высокой премии. Они обходят нас, как если бы нас было мизерное количество, как если бы нас не существовало на карте мира. Мы ничего не значим на шахматной доске планетарных игр, и это моя боль. Считаю нужным уточнить, в свой предсмертный час, что я не имею ничего против присуждения Нобелевской премии по литературе немецкоязычному писателю из Румынии, как это произошло в 2009 году с Гертой Мюллер. Что я считаю неправильным — это то, что до сих пор не получил награды ни один *румыноязычный писатель*. Может быть, эта вопиющая несправедливость по отношению к румынской литературе не задевает большинства румын. Но я — я чувствую, что задыхаюсь в таких условиях. Пребывая в здравом уме и трезвой памяти, я решил покончить жизнь самоубийством в знак протеста. Как человек, который на протяжении более чем пятидесяти лет читал практически все, что выходило из печати в Румынии, могу сказать, что мы не заслуживаем такого отношения, что мы не заслуживаем такой маргинализации в культуре. Надеюсь, мой поступок окажется тем криком, который услышат в Шведской академии".

Поступок учителя сначала был сочтен проявлением криза слабоумия, несмотря на тот факт, что он объявил себя "в здравом уме и трезвой памяти". Известие не перешло границы Румынии, да даже в самой Румынии комментировалось достаточно скупо, всего несколько дней. Только один репортер телевизионного канала *Patch Information* в сопровождении фотографа съездил в Бырлад, чтобы немного покопаться в прошлом учителя, но ничего такого там не нашел. Может быть, это самоубийство по литературным мотивам осталось бы на уровне мелких происшествий, вызывающих, самое большее, некоторое удивление, если бы три дня спустя не появилось известие о жесте отчаяния того же типа, на сей раз в самом Бухаресте, да еще в помещении Союза писателей. Тридцатипятилетний поэт (из соображений морали я не оглашаю его имени, как и в случае других *литературных* самоубийц) поджег себя перед Домом Вернеску (еще один старин-

ный бухарестский дворец, ставший новой резиденцией писательской братии после потери Дома Монтеору). Молодому поэту удалось обставить сцену жертвоприношения гораздо более результативным образом, чем пенсионеру из Бырлада. Он окропился бензином и поджег себя в тот день, когда в Союзе писателей имело место бурное общее собрание. Писатели потребовали устроить перерыв на кофе, а большинство вышло во двор Дома Вернеску, чтобы покурить. Присутствовало множество журналистов и, по крайней мере, две телевизионные команды, а председатель Союза писателей как раз давал интервью на ступенях здания перед камерами в тот момент, когда молодой поэт вспыхнул, как факел, и сотни флаеров взлетели на воздух вокруг него. Поэт хорошо подготовил операцию и напечатал несколько сот манифестов, которые тут же были прочитаны всеми — писателями и газетчиками, прохожими и агентами секуритате. Вот текст его воззвания:

Довольно!
Пора положить конец презрению и безразличию Запада
к румынской литературе.
Румынские писатели, вы заслужили сполна
Нобелевскую премию по литературе!
Не давайте отнять у себя мировое призвание!
Требуйте высшую награду!
Требуйте места в культуре!
Нобелевку Румынии — прямо сейчас!

Эта последняя фраза манифеста “Нобелевку Румынии — прямо сейчас!” была, впрочем, и последним словом поэта перед смертью. Ему удалось произнести фразу по крайней мере пятнадцать раз, прежде чем упасть и потерять сознание. Вся эта сцена вогнала присутствующих в оторопь. Никто не знал, как поступить. Некоторые писатели нагибались за флаерами и торопливо читали, вместо того чтобы попытаться потушить огонь, пожиравший их коллегу. Поскольку погода была жаркая, большинство вышедших покурить были одеты легко, в рубахи и майки, а женщины — в тонкие платья. Будь народ в пиджаках и куртках, может, они бы и попытались погасить ими огонь, но в ситуации легкоодежности чувствовали себя безоружными. Один-единственный писатель все же сбросил с себя рубаху и попробовал сбить ею языки пламени, которые обугливали его коллегу, но эта смелая инициатива не привела ни к какому результату — напротив, рубаха тоже загорелась и еще больше разожгла живой факел во дворе Дома писателей. Не буду расписывать эти нездоровые подроб-

ности (по крайней мере, двое писателей упали в обморок на ступенях Дома Вернеску при виде этого ужасающего зрелища, а двоих-троих других вытошнило), потому что на самом деле не они важны. Гораздо важнее тот факт, что в описываемый вечер все телевизионные программы Румынии начали выпуск новостей с картинок этого самосожжения, с изображения поэта-мученика, умершего за дело признания Западом мировой ценности румынской литературы.

Волна ошеломления и смутного негодования прошла по всей Румынии. Даже люди, которые ничего не знали про Нобелевскую премию, включились в дискуссию. Как же это? Румынии никогда не присуждали Нобелевской премии по литературе? Вот даже так? Выходит, у русских еще с прошлого века было сколько-то Нобелевских премий, а у нас нет? А у поляков? У поляков есть? А у венгров? У венгров есть? А у болгар? Что, и у болгар есть? Не может быть, выходит, этот неблагодарный Запад признает, официально признает и ценит болгарскую литературу больше, чем румынскую? И у албанцев есть Нобелевская премия по литературе? Как это, и у албанцев из Албании, и у албанцев из Косово есть, а у нас нет? Невероятно! Что они там, на Западе, имеют против нас, что против нас имеет мир, почему мы не как все? (Немедленно была откопана и вернулась в оборот книга, написанная неким Лучианом Бойа в 2013 году, под названием "Почему Румыния не такая, как все?".)

Дебаты на этот предмет начались в Румынии в национальных масштабах и на фоне растущей нервозности. Все телевизионные и радиоканалы устраивали *talk-show*, прессу лихорадило от полемики. Прямо-таки холодный душ пролился на румын, независимо от пола и возраста. Даже дети в детских садиках узнали эту ужасную, невыносимую правду, а именно — что их страна единственная в Европе, которой ни разу не присудили ни одной Нобелевской премии по литературе.

Спонтанным образом сформировалось несколько протестных сообществ — и в Бухаресте, и в других городах страны, — которые решили бороться в НЕТе за возмещение Западом нанесенного им морального ущерба. Социальные сети вскипали, блоги и форумы буквально взрывались. Даже и сейчас те, кто анализирует феномен, не знают, отчего продолжилась серия литературных самоубийств в последующие два месяца — по причине этой мощной ажитации или ажитацию как раз и стимулировали еще пять самоубийств. Восьмидесятилетний романист (которого публика, к сожалению, совершенно игнорировала), довольно заметный литературный критик, директор маленького издательства (не более двадцати наименований в год), один

простой читатель и библиотекарша из Рымнику-Вылча тоже стали добровольными мучениками во имя дела, которое они считали по-настоящему важным. Эти пять новых актов жертвенного ухода из жизни (два человека приняли снотворное, третий утопился, четвертый умышленно разбился на машине, женщина застрелилась — у нее был муж-полицейский) довели дебаты до истерии. И не исключено, что список бы продолжился, если бы не вмешался президент страны и торжественно не попросил соотечественников отказаться от этих "высоких жертв". Одновременно он заявил, выступив по телевидению, о создании НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕМИИ в три миллиона долларов (то есть больше; чем Нобелевская премия по литературе) и призвал всех румынских писателей совершить акт самоуважения и письменно заявить, что они впредь, на предстоящие десятилетия, отказываются от Нобелевской премии по литературе, если она будет кому-нибудь из них присуждена. Тут же лозунг "Нобелевку Румынии — прямо сейчас!" был заменен на другой, "На Нобелевскую премию — наплевать!". Затем началась кампания по скрупулезному разбору сочинений тех, кто за прошедшие сто лет был награжден Нобелевской премией по литературе, и разбиратели пришли к выводу, что девяносто из ста лауреатов не представляли из себя ничего в мировой культуре, были полностью забыты и выброшены "на помойку истории" (выражение некоего Алекса Штефэнеску в статье из газеты "Ромыния литерарэ"). А оставшиеся десять из ста отбирались по критериям скорее политическим, чем литературным. Возникли многочисленные антинобелевские группы стиля рэп и хип-хоп, и в любой час дня и ночи все теле- и радиостанции стали крутить клипы с ритмической пульсацией под иронические и даже оскорбительные тексты в адрес "желанной премии бездарной". Одна из песенок за несколько дней приобрела такую популярность, особенно благодаря Ютубу, что ее напевали на школьных дворах даже десятилетние дети. Малолетки смаковали по преимуществу рефрен: "Раз на двойку, два на тройку, нобелевку на помойку".

Что касается дел посерьезнее, то по всей стране было образовано несколько сотен комитетов протеста, ставящих своей целью обязать Шведскую академию заявить *mea culpa*. Были устроены акции по типу *sit-in* перед несколькими посольствами в Бухаресте, а также перед Европейским парламентом в Страсбурге. Румыны, живущие за границей, переняли эстафету и стали устраивать пикеты по десять-пятнадцать человек перед разными значимыми заведениями (посольствами, академиями, резиденциями Организации Объединенных Наций и т. п.) в Париже, Лондоне, Брюсселе, Мадриде и Риме.

В столице Франции самая шумливая группа бушевала в течение десяти дней перед Пантеоном, пока ее не рассеяла полиция.

В Румынии развернулся марафон дебатов на эту тему, иногда спонтанно, в разных общественных местах (например, на пьяца Амзей в Бухаресте), иногда – под эгидой министерства культуры (в театрах, в Румынском Атенеуме, в пивной *Гамбринус*, в университете)...

Почему, почему, почему никто нас не замечает уже больше двадцати пяти лет, даже пятидесяти, даже семидесяти пяти и даже больше сотни лет? Почему Румынию не принимают всерьез? Почему ни один румынский автор не стал после падения коммунизма именем всепланетного масштаба? Почему к нам относятся так небрежно? Почему западные головы имя нашей столицы, Бухарест, очень часто путают с именем венгерской столицы, Будапештом? Для иностранцев *Bucarest – Budapest* звучит так, как если бы речь шла об одном и том же городе. Вот только часть вопросов, неостановимых, как кометы, которые все возвращались и возвращались в ходе этих бесконечных дискуссий. Иногда дискуссии затягивались за полночь, так что люди стали приходить на них в соответствующей экипировке, чтобы провести ночь на месте (в здании Атенеума или в Национальном театре). Каждый гражданин имел право высказаться, но в какой-то момент был введен десятиминутный регламент, потому что у некоторых вербальный поток становился неуправляемым.

Почему мы, румыны, так закомплексованы в плане культуры? Почему мы – как дети, которые ждут, чтобы Запад потрепал нас по затылку и сказал: "Молодцы, у вас получилось"? Почему мы никогда не поверим в ценность автохтонного писателя, пока его хоть сколько-нибудь не признают на Западе или хотя бы не переведут в стране с прочной литературной традицией, такой, как у Франции, Англии, Германии, Италии? Почему мы не можем жить нормально, не ожидая, чтобы Запад поставил нам отметку? Почему нам на ум автоматически приходят только три имени (Чоран, Ионеску, Элиаде), когда мы спрашиваем себя, дали мы что-нибудь миру или нет? Вот еще вопросы, которые были сформулированы, обсуждены, проанализированы в довольно-таки напряженной атмосфере, с глубокой горечью.

Все эти румынские метания, может быть, и смогли бы привлечь внимание западных средств массовой информации, если бы сама Европа точно в тот же период не столкнулась с весьма серьезными проблемами. Можно сказать, что румын снова постигла своего рода "историческая неудача". Никто в Европе не

услышал их экзистенциального крика, потому что именно тогда Германия решила выйти из зоны евро и вернуться к прежней национальной валюте, марке. Решение Германии спровоцировало подобную же реакцию во Франции, потому что французы заявили, что "без немцев единая валюта больше не имеет смысла". Распад еврозоны произвел экономическое потрясение в Европе и в мире, хотя несколько стран (Бельгия, Люксембург и Голландия) договорились оставить единую валюту евро. В тот же период еще одна ударная волна распространилась по всей Европе, поскольку декларировали свою независимость от Испании Каталония и Страна басков. Европейцы пришли в сильное замешательство, не понимая, что же останется от Испании, если новые независимые республики окажутся в лоне Евросоюза. Другие события, такие как решение Великобритании *совсем* не участвовать в бюджете Евросоюза или выбор первого во Франции президента-мусульманина, заняли первые полосы известных западных еженедельников к вящему отчаянию румын. В конце концов, дебаты в Румынии угасли — и тоже благодаря писателям, которые сподобились устроить годовую сочинительскую забастовку. "Посмотрим через год, будет ли иметь смысл эта новая жертва", — заявили они и выступили с идеей "помолчать" 365 дней.

57

Мадемуазель Ри исчезла из моей жизни в тот день, когда в книжных магазинах появился ее роман *Patch love*.

Начало октября в Париже было полновесным продолжением лета. На террасах кафетериев было оживленно днем и ночью, каким-то безотчетным оптимизмом дышал урбанистический балет толпы, а литературная осень обещала необыкновенное изобилие: целую тысячу новых романов ждали на рынке. Книжные магазины жаловались на феномен "издательского обвала", не в состоянии впитать такую массу книг, все прочесть, чтобы потом сознательно предлагать публике. Новое название оставалось на видном выставочном месте практически всего 24 часа, а потом вытеснялось, просто-напросто изгонялось, следующей книжной волной.

Поскольку месяц только начинался, мадемуазель Ри предстояла обычная поездка к тетушке в Нормандию, к тетушке со странным именем Варнотт. К тетушке, о которой я ничего не знал да ничего и не спрашивал. Потребность сохранять островки тайны была у мадемуазель Ри глубинной, а я ни в коем случае не хотел вступать на территории, куда меня не приглашали.

Мадемуазель Ри позволила мне проводить ее на вокзал Сен-Лазар, на поезд в Довиль-Трувиль. Ничего такого торжественного, трагического или драматического не произошло между нами в эти моменты, я не испытал никакого дурного предчувствия. Ее слова напоследок, перед отходом поезда, были самые банальные, если учесть ее стиль: "Ты там посматривай меня во сне, не забывай".

Ее роман я обнаружил уже на другой день в книжном *Лекюм де паж* на бульваре Сен-Жермен, где прогуливался без всякой цели. И, может быть, я не зашел бы в этот книжный, если бы с витрины на меня не взглянула... сама мадемуазель Ри. Вообще-то на обложке книги фигурировали два персонажа. Анонимный мужчина (а на самом деле, я, со спины) целовал в шею ее, мадемуазель Ри. Она же, мадемуазель Ри, изображалась в промежуточном состоянии, не слишком чувствительная к мужскому поцелую, но афишируя все же готовность к путешествию в иные миры.

Patch love был одним из романов-сюрпризов осени и спровоцировал всеобщую встряску. Книжные магазины, критики, читатели — никто не смог устоять от его соблазна, не взволноваться этой эротической книгой, написанной в *специальном* регистре.

Но ни одно существо на планете не испытало землетрясения сильнее, чем я, с той самой минуты, как увидел обложку романа. Трясение земли усилилось, когда я раскрыл книгу. С первой же страницы у меня голова пошла кругом, слова поплыли перед глазами — и еще бы, ведь мадемуазель Ри *скопировала* в своей книге историю нашей любви.

Роман был не слишком объемистый, 330 страниц. Но их отличала некоторая особая достоверность. И если я говорю, что мадемуазель Ри буквально скопировала историю нашей любви, то это так и есть: все было воспроизведено слово в слово, жест в жест, ситуация в ситуацию. В чистом виде процедура *copier coller*, как говорят французы (или *copy and paste* в англосаксонском варианте). Другими словами, ничего не было придумано в *Patch love*, мадемуазель Ри просто вела ежедневный дневник наших встреч и записывала дословно все, что говорилось между нами. Чудовищный прием, а тот факт, что мадемуазель Ри использовала его с такой скрупулезностью, как будто речь шла о стилистическом упражнении, взволновал меня до крайности, чуть ли не до болезни. Вчитываясь, я проходил через всевозможные состояния: негодовал, возмущался, впадал в прострацию, отказывался верить. В какой-то момент, дойдя до страницы, где мадемуазель Ри повествовала, как мы по жребию выбирали *гнездо*, я расхохо-

тался от ужаса и безоружности. В те шесть-семь часов, что я читал ее книгу, не прерываясь ни на секунду, мне поочередно хотелось взять мадемуазель Ри за горло, сжать в объятьях, раздавить, упразднить, оскорбить, изнасиловать, предложить ей руку и сердце, радикально эвакуировать ее из моей жизни, подать на нее в суд, разделать под уксусом с яйцом (именно: она голая, а я рядом с бутылкой уксуса и крутым яйцом), послать ее ко всем чертям...

Что для обычных читателей представляло, бесспорно, своего рода стилистический демарш, для меня означало форменный грабеж. Мадемуазель Ри украла у меня все. Все, что я говорил ей в наши сокровенные минуты, все, что придумывал, чтобы покорить ее, все *упражнения*, которые она же сама заставляла меня проделывать, все было переписано в ее книгу. Каким чудом или, лучше сказать, каким способом ей удалось зарегистрировать все, мне трудно понять и сейчас. Не подлежит сомнению, что мадемуазель Ри основывалась отнюдь не только на собственной памяти. Ни у кого нет такой способности к сохранению информации, никто не может, сместившись во времени, воспроизвести все, что говорилось где-то, все жесты одних и других, а тем более все переживания... Нет, мадемуазель Ри полагалась не на собственную память, а на какой-то *patch*. Заголовок ее романа, для кого-то загадочный, дал мне ответ, который я искал. Мадемуазель Ри использовала *patch* — один или несколько. Мадемуазель Ри использовала сильные датчики, вероятно, хорошо спрятанные, если не вшитые в ее тело. И я сам функционировал для нее как *patch*.

Та мысль, что почти восемь месяцев я был не кем иным, как *patch lover*, наполнила мена горечью до краев. Я почувствовал руку манипулятора, но не это дало мне ощущение пустоты, а откровение: ничто из того, что я пережил с мадемуазель Ри, не было настоящим... Мадемуазель Ри писала роман, используя себя как *patch*, по крайней мере, у меня было такое впечатление, она прилепилась ко мне, чтобы переложить меня на слова. Она *patch*, я *patch*, все было историей между двумя *patch'ами*.

К трем часам ночи, когда я кончил читать роман, я был выжат, как мочалка, брошен в корзину, как мятый комок бумаги, выкинут из ее жизни, как предмет одноразового употребления. А самой большой болью отдавалась потеря сокровенности, мне казалось, что сотни, тысячи, десятки тысяч людей знают теперь все обо мне, что они могут рассматривать меня, как будто я насажен на булавку в коллекции насекомых — жуткое существо, выставленное напоказ во всей его наготе, внутренней и внешней. Я не смог уснуть, хотя мне на-

до было восстановить силы, чтобы отправиться на поиски мадемуазель Ри. Я ворочался с боку на бок, насильно держал глаза закрытыми, но у меня в мозгу стоял хохот, реакция тех, кто *меня читал*... и было ощущение, что все эти люди, читая роман мадемуазель Ри, ощупывают меня снаружи и изнутри, входят в меня, как муравьи в муравейник, наблюдают мои фантазмы и отмечают мои мысли.

Наутро, в семь, я выдернул себя из постели, где взмок от такой лихорадочной ночи, принял душ, побрился, поработал над своим лицом, пытаясь стереть с него черты насекомого и придать ему человеческий вид. Сварил кофе и выпил его под новости. Я бы не удивился, начнись выпуск новостей с информации обо мне, информации примерно такой: "Впервые в истории литературы с эротомана живьем содрали шкуру на глазах у публики..."

В девять часов я уже патрулировал пассаж Вердо, ходя взад и вперед у книжного магазина Вердо, но дверь была заперта, а в пассаже почти пусто. Нормально для воскресного утра, сказал я себе, в конце концов, господин Бернар тоже имеет право на один выходной в неделю. Я вышел из пассажа и прошелся по рю Фобур-Монмартр, злой на самого себя, не в состоянии понять, что я, в сущности, хочу, чего я, в сущности, ищу.

Да, что я там искал, что надеялся узнать от господина Бернара, если бы его застал? Не лучше ли было бы немедленно сесть в поезд на Довиль-Трувиль и попытаться найти мадемуазель Ри либо на пляже, либо узнав адрес старой дамы по имени Варнотт? Конечно, умнее было бы подождать, пока мадемуазель Ри вернется, она должна была быть в Париже в понедельник, к середине дня, но в глубине души я чувствовал, что нет никакого *конечно* и что отсутствие мадемуазель Ри может затянуться...

Воскресное утро — неблагодарное время для некоторых парижских кварталов, особенно для тех, что привечают ночную жизнь. Люди тут встают поздно, а улицы долго еще остаются пустыми, обитаемыми одними клошарами и подметальщиками. Стигматы ночи были видны и на рю Фобур-Монмартр: бутылки из-под пива, брошенные на тротуар, мусорные контейнеры, ждущие, пока их опорожнят, но уже, от переполненности, извергающие из себя рвоту, остатки импровизированных матрасов под аркадами и портиками... Некоторые кафе как раз робко открывались, усталые кельнеры замедленными движениями выставляли на террасы столы и стулья, а первые алкоголики уже зафиксировались у стоек в ожидании первого стакана белого вина.

Я тоже зашел в одно такое усталое кафе, сел за столик и тоже попросил, как двое-трое утренних алкоголиков, стакан белого вина. Потом стал перечитывать роман мадемуазель Ри не без мазохистского оскала. У меня уже было ощущение, что я знаю наизусть все страницы (разве они не были, по крайней мере на 80 процентов, буквальной передачей слов, сказанных мной, и жестов, сделанных мной?), но по временам попадались некоторые *темные* пассажи, которые я не мог распознать. Тогда я принялся подчеркивать (попросив у кельнера карандаш) эти выпадающие из текста строки, чей смысл я не улавливал сразу. Примерно десять-двенадцать отрывков выглядели, как чистая *выдумка*, что меня отчасти смягчило. Смотри-ка, сказал я себе, мадемуазель Ри не все только копировала, она иногда позволяла себе и упражнение-другое на вымысел, может быть, с определенной целью — продемонстрировать мне, что она умеет писать и сама. Меня окатили тяжелые токи нежности: мадемуазель Ри подготовляла, этими вымышленными страницами, шанс быть прощенной. Значит, темные пассажи играли роль смягчающих обстоятельств. Я тут же почувствовал, как улетучивается вся моя досада, как я снова становлюсь уступчивым и открытым. Если бы мадемуазель Ри появилась сейчас в кафе, я бы с ходу забыл все, сказал бы ей с улыбкой, что она жестоко поддела меня, но что я нисколько не обиделся... К несчастью, однако, очень скоро, после двух-трех прочтений, смысл темных пассажей взорвался с прямо-таки дьявольской свирепостью. Мне вдруг открылся *ключ* к этим строкам. Мой мозг стал резонансной коробкой для откровения (как будто огромный железный ключ сбросили откуда-то свысока на бетонную поверхность — ба-а-анг!).

Так вот, темные пассажи были не чем иным, как записью некоторых моих снов. Снов, не рассказанных мной никому, даже мадемуазель Ри, снов, которые я нигде не записывал, но которые остались живыми в моем мозгу из-за их интенсивности, хотя из ночной памяти у нас стирается очень много всего... Да, у мадемуазель Ри был доступ к части моих странных снов, и она нашпиговала ими книгу, тоже всю извлеченную из меня. Тогда-то меня и посетило финальное откровение, высшее откровение, я задрожал и мурашки пробежали по коже: да, я жил с новой разновидностью *вампира*.

64

Пошел девятый месяц забастовки молчания, объявленной румынскими писателями, когда Ги Куртуа решил устроить в Бухаресте ежегодный слет любителей романных зачинов.

Меня господин Куртуа пригласил в качестве *компетентного наблюдателя*, потому что я был писателем румынского происхождения, но более всего потому, что уже довольно долго вращался вокруг его агентства.

Восемьсот тридцать четыре писателя, желающих утвердиться, прибыли из пятидесяти двух стран на три дня в Бухарест, который вдруг стал новомодным туристическим местом. Если румынской литературе не удалось за двести пятьдесят лет своего существования привлечь внимание Запада, то годовое молчание, к которому принудили себя румынские писатели, в конце концов возымело медиатичесќий эффект. Сначала только несколько литературных журналов — *Le Magazine Littéraire*, *Times Literary Supplement* и *American Reader* – послали своих репортеров в Бухарест, чтобы те написали об этом психосоциальном феномене, уникальном в истории человечества. Потом почти все крупные европейские еженедельники *Le Figaro*, *El País*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *The Guardian*, *La Stampa*, а также другие, с других континентов, стали уделять внимание этому событию. Наконец, главные телевизионные каналы, от *BBC* до *CNN*, включая *LCI* и *Al Jazeera*, послали на место свои команды, чтобы получить более подробные репортажи. Что в особенности изумило весь культурный и медийный мир, так это *единодушие* румынских писателей, решившихся на акт молчания. Забастовка молчания в Румынии была всеобщей, она объединила в прямо-таки иррациональном порыве все поколения писателей и все литературные группировки. Знаменитые писатели и поэты-дебютанты, писатели очень известные и совершенно забытые (еще при жизни), авторы книг, скорее, с коммерческим уклоном и другие, специализирующиеся на "романах в дорогу", то есть абсолютно все солидаризовались в акте, который некоторые эксперты назвали "уникальным в истории и революционным", и согласились промолчать в течение года.

И этому-то молчанию талантов и живых культурных сил Румынии удалось наделать много шума, даже оглушительного шума. Через шесть месяцев забастовки уже почти не говорилось о ее первоначальной цели, а именно о протесте против того, что ни одному румыноязычному писателю никогда не присуждалась Нобелевская премия. Первоначальная цель была забыта, а точнее, заслонена терапевтическим эффектом забастовки — преодолением культурного комплекса. Своим молчанием, на индивидуальном и цеховом уровне, румынским писателям удалось обогатить, впервые, мировое культурное наследие чем-то абсолютно оригинальным. Так что к тому моменту, когда Ги Куртуа организовал в Бухаресте

ежегодную встречу любителей романных зачинов, Румынию уже нельзя было упрекнуть ни в посредственности, ни в подражательстве. Гигантским — но и эффективным — усилием ей удалось оставить отпечаток в мировой истории и войти в вечность. Если бы Чоран был жив, у него, бесспорно, появился бы повод гордиться успехом румын, он своими глазами мог бы увидеть, что румынам удалось выйти из "валахского захолустья" (столь раскритикованного великим писателем) и из "чистой биологии" и наконец-то попасть в поезд истории.

Сразу, как по волшебству, все культурные комплексы генетического кода исчезли у румынских писателей. Никого из писателей больше не мучил тот факт, что между первым университетом, основанным в Европе, и теми, что появились в середине XIX века в Яссах и Бухаресте, болезненно вклинилось 500 лет. Годовое молчание румынских писателей стало настоящим культурно-историческим *диализом.* Все токсины, накопившиеся от чувства, что Румыния поздно вошла в историю и осталась где-то с краю, были эвакуированы. Запад как абсолютный авторитет мигом исчез из поля видимости психологического радара румынской творческой жизни. Огромное коллективное чувство освобождения родилось под конец забастовки: никто, ну абсолютно никто, больше не нуждался в одобрении Запада, чтобы только потом получить признание у себя дома. Это была настоящая внутренняя революция в румынской культуре, и международная пресса не замедлила назвать ее уникальной в истории человеческих отношений. Великолепное коллективное изгнание бесов, достойное страны, давшей миру Дракулу.

Так что неслучайно иностранные писатели из круга Ги Куртуа прибыли в Бухарест с чувством, что они совершают важнейшее паломничество. В какой другой части планеты было бы интереснее провести дискуссию об одержимости письмом, чем в столичном городе, где никто ничего не пишет уже девять месяцев? Приглашенные на ежегодный слет любителей романных зачинов сразу почувствовали, что Бухарест принял их *очищенным* воздухом. Что-то достойное и здоровое витало в атмосфере, как после поста, когда организмы избавляются от жиров, алкоголя и других жалких возбуждающих средств. Что-то новое начиналось в этой Румынии, находящейся на краю Европы, но и на краю "коллективного имаджинариума". Собственно, многочисленные международные культурные события были организованы в Бухаресте в этот период именно потому, что город стал благоприятным медиатическим фоном. Городские конференц-залы ломились от публики, и их явно не хватало, как и отелей. Организация

Объединенных Наций стала серьезно подумывать о "децентрализации" своих отделений и официально предложила перевод из Парижа в Бухарест Секции по образованию, науке и культуре. Международный ПЕН-клуб объявил, что его следующее заседание состоится в столице Румынии, а французское издательство *Галлимар* поместило в Бухаресте свой филиал.

Внезапный интерес иностранцев, открывших "страну, которая молчала", оказался на руку румынским туристическим агентствам, хозяевам ресторанов и баров, пансионам и центрам по прокату машин, массажным салонам и казино, местным художественным промыслам и торговле в целом. За какие-то три месяца с момента объявления писателями "всеобщего молчания" главные экономические индикаторы показали мощный подъем производственной деятельности, и эта тенденция не замедлила распространиться на всю страну.

— Вы родом из поразительной страны, — не уставал повторять мне Ги Куртуа, с жадностью открывая для себя каждый уголок Бухареста. Кварталы с особняками и садами просто очаровали его, особенно в районе Фоишор-де-Фок, но он приходил в экстаз и от Дома Монтеору, от Музея села и от Гостиного дома Манука. Однако самой фундаментальной казалась ему зона, где находился "дворец" Чаушеску, Дом Народа. Архитектурная мегаломания просто ошеломляла его, и он то и дело восклицал:

— Нет, какое монументальное начало для социального романа!

Кстати, именно Дом Народа приютил слет любителей романных зачинов — в одном из своих обширных конференц-залов, носящих очевидный эстетический отпечаток коммунистической эпохи. Все до одного из 834-х приглашенных оценили подлинно китчевый дух его отделки, как и неоправданные исполинские размеры ансамбля. А неизбежные трещины, появившиеся на потолке и на стенах из-за дрянных материалов, использованных при его строительстве, были сочтены блестящим реваншем жизни над идеологией. Экскурсия с гидом по всему зданию, с километрами коридоров и подвалов, а также к кафедральному Собору Нации, строящемуся неподалеку, могла убедить кого угодно, что Румыния располагает потенциалом для вдохновения, равного которому нет в Европе.

"Такой *кошмар* не может не быть благоприятным для литературы", — говорили одни. "С таким *недавним* прошлым нельзя не иметь лучезарного *ближайшего* будущего", — подхватывали другие, тоже возмущенные тем, что заграница не воздает должное румынской литературе, как она того заслуживает.

Поскольку медийное освещение забастовки молчания было мощным, некоторые турагентства ввели в программу — наряду с обзорной экскурсией по городу, наряду с посещением музея Замбакчана и квартала вокруг Княжеского двора — и возможность "частных" визитов, поскромнее, но с особинкой, на квартиры некоторых писателей, которые "молчали". Около тридцати писателей дали свое согласие ("для успеха забастовки", как они говорили) на это выставление напоказ акта своего мятежа. В сущности, они ничего не теряли, потому что время и так было положено на алтарь забастовки. Так почему бы не потратить несколько часов в день на *церемонию*, не дать поглазеть на себя, тем более что с посетителей взималась дополнительная плата за этот вид социотуристической эмоции? Цены устанавливались в зависимости от степени знаменитости, национальной и локальной, соответствующих писателей, но ритуал проходил примерно по одному образцу в каждом доме. Туристы или официальные иностранные делегации, сняв обувь при входе и переобувшись в домашние тапочки, маленькими группками перемещались по квартирам забастовщиков. А те давали себя сфотографировать в процессе молчания — сидя за рабочими столами и не прикасаясь к белым листам бумаги или к невключенным компьютерам, устремив глаза в пустоту. Гиды шепотом и вкратце излагали биографии соответствующих писателей и резюмировали в нескольких словах сюжеты романов, написанных ими до сего дня. Иногда, если супруги забастовщиков оказывались дома, гостей угощали вареньем из зеленых орехов или из горькой черешни.

Из-за такой несколько сюрреалистической атмосферы Румынии, где как будто бы снова запустилась в ход *история*, в Бухаресте, пробужденном от оцепенения, очередной годовой слет любителей романных зачинов оставил далеко позади, по интенсивности и благотворности, долгий ряд подобных предыдущих конклавов. Практически ни один из 834-х приглашенных не спал три дня и три ночи. Литературный бартер и осмотр города, охваченного литературной забастовкой, держали их в состоянии возбуждения и словно бы под гипнозом. Как бывает с любителями-филателистами и нумизматами, 834 писателя воспользовались прежде всего встречей, чтобы обменяться огромным количеством романных зачинов. Как на книжные салоны, как на международные ярмарки, посвященные туризму, шоколаду или изобретениям, все писатели прибыли с собственными коллекциями романных зачинов, а литературный бартер разворачивался с лихорадочностью, оправдываемой сделанными ставками. Каждый из 834-х примыкающих к этой сети, созданной Ги

Куртуа и Бернаром, жаждал совершить обмен абсолютно с каждым из остальных коллег по конгрегации. Так что зачины романов переходили из рук в руки с изумительной быстротой. Каждый участник находился в поиске откровения, в поиске *первой пусковой фразы* большой силы, но бывал доволен и тогда, когда его собственные фразы давали ход креативным энергиям у других.

Особенно удался коллоквиум, посвященный разным типам начал с особым акцентом на "великие первые фразы романов, неудачных или забытых". Поразительно, сколько писателей коллекционировали *первые фразы-шок*, канувшие, тем не менее, в трясину безразличия. Каждый мог взять слово и представить один-два или более подобных образчика и затем проанализировать их неудачу. Многие анализировали разные первые фразы, поразившие их еще с отрочества, зачины романов из самых захватывающих, но славы не стяжавших, другими словами, оставленных историей литературы в той самой трясине безразличия. Поскольку я был единственный писатель румынского происхождения, *допущенный* в это общество, мне предложили выступить среди первых, и мне удалось, признаюсь без ложной скромности, захватить внимание публики анализом первых фраз типа *teaser*.

Что такое *teaser*, сегодня знают все. Стоит развернуть газету или открыть журнал, видишь над главными статьями не только заголовок, но и подзаголовок в две-три строки, предназначенный для того, чтобы побудить читателя немедленно приступить к чтению статьи. В мире, где информация стала главным знаком изобилия, ловлю потребителя нельзя оставить на волю случая. Журналисты давно прибегают к слову "шапка" для обозначения этого типа вступления. Но не только статьям в прессе предпосылается шапка. И тележурналы начинаются с *teaser* или с флэш-кадров – с резюме четырех-пяти главных сюжетов, которые разворачиваются в те тридцать минут, что отведены на новости дня. А перед фильмами, которые выпускают на рынок, идет *трейлер*... Однако немногие знают, что отцом этих современных стратегий захвата внимания был Сервантес. Да, автор знаменитого "Дон Кихота" может гордиться титулом изобретателя всех этих техник, с помощью которых *подцепляется* потребитель, техник, которые носят сегодня все эти разные имена, одни перенятые с французского (*шапка* от *chapeau*), другие – происхождения англосаксонского (*lead*, *trailer*, *teaser*, *flash*). В печатной продукции *lead* – это *голова* известия, предваряющая *тело* известия. С хорошо сработанным *lead*, с действенной атакой можно продать потом все содержимое. Кого соблазнит *голова*, тот входит потом и в *тело*.

Мигель де Сервантес, однако, не единственный писатель, который почувствовал необходимость прибегнуть к такому ухищрению. Его усовершенствовали (и стилизовали), каждый по-своему, еще многие писатели, как, например, Даниэль Дефо (смотри "Робинзон Крузо"), Жюль Верн (почти все его романы), Томас Мэлори (смотри "Смерть короля Артура"), Уильям Теккерей (смотри "Ярмарку тщеславия"), Габриэле д'Аннунцио (смотри роман "Пламя"), Жюль Ромэн и др.

Эволюция приема заслуживает, конечно, более подробного литературоведческого исследования. Я же остановился только на нескольких примерах, начиная с долгого *входа* в роман Сервантеса. Прежде чем приступить собственно к рассказу о приключениях Дон Кихота и Санчо Пансы, великий Сервантес принуждает нас переварить вычурное посвящение на целую страницу некоему суверену (ГЕРЦОГУ БЕХАРСКОМУ, МАРКИЗУ ХИБРАЛЕОНСКОМУ, ГРАФУ БЕНАЛЬКАСАРСКОМУ И БАНЬЯРЕССКОМУ, ВИКОНТУ АЛЬКОСЕРСКОМУ, СЕНЬОРУ КАПИЛЬЯССКОМУ, КУРЬЕЛЬСКОМУ И БУРГИЛЬОССКОМУ). Затем он обращается к читателю посредством пролога на 11 страниц (*Досужий читатель! Ты и без клятвы можешь поверить, как хотелось бы мне, чтобы эта книга, плод моего разумения, являла собою верх красоты, изящества и глубокомыслия...* И т. д.). Два вступительных этапа, а ритуал вступления еще не кончен. Третий *порог*, через который публику приглашают перешагнуть у Сервантеса, — это затейливые сонеты, посвященные самой... книге ("На книгу о Дон Кихоте Ламанчском"). Наконец, после такой самой настоящей церемонии начинается собственно повествование — с первой главы, и тоже снабженной "шапкой". Впрочем, к каждой главе Сервантес дает подзаголовок, якобы *честный*, хотя не без лукавства и манипуляций.

Примеры:

Глава I,

повествующая о нраве и образе жизни славного идальго Дон Кихота Ламанчского.

Глава LVII,

повествующая о том, как Дон Кихот расстался с герцогом, а также о том, что произошло между ним и бойкой и бедовой Альтисидорой, горничной девушкой герцогини.

Так Сервантес устанавливает что-то вроде доверительных отношений с читателем. Он как бы приглашает последнего купить его *продукцию*, только если тот найдет, что ее стоит уважить и потратить на нее свое драгоценное время. Я как будто слышу голос Сервантеса с нижеследующим объяснени-

ем: “Вот, без плутовства, я *информирую* вас с самого начала о том, что вы найдете в этой главе, а если мое *резюме* на четыре-пять строк вас не захватит, вы можете просто не начинать чтение, чтобы не терять времени”. Однако эти подзаголовки у Сервантеса чудо как хороши, даже если они кокетничают маньеризмом (но и потенциальным сообщничеством с читателем). Другими словами, устоять перед ними невозможно.

Но как я уже говорил выше, список писателей, которые чувствовали необходимость привлекать читателей такими зазывными подзаголовками, довольно длинный. Они в некотором роде предвосхищали, сами того не зная, некоторые правила рекламы, при которых мы живем сегодня.

Даниэль Дефо в своем знаменитом романе “Робинзон Крузо” поступает в общем-то так же. (*Глава первая. Робинзон Крузо впервые выходит в море и попадает в ужасную бурю.*) Как же и тебе в качестве читателя не пуститься в это путешествие, которое есть само чтение книги?

Жюль Ромэн — еще один интересный пример, который стоит процитировать. С моей точки зрения, в его текстах меньше блеска, чем в подзаголовках, которыми он причесывает главы, например, в романе “Люди доброй воли”. (*Глава XVI. Две силы, Две угрозы. Глава XVII. Большое путешествие маленького мальчика. Глава XVIII. Париж в пять часов вечера. Глава XIX. Встреча. Глава XX. Вазэм встречает свое будущее.* И т. д.) От Сервантеса через Даниэля Дефо до Жюля Ромэна концепция *teaser* тоже проходит через различные тонкие трансформации, теряет в вычурности, выигрывает в простоте, стилизуется, пригоняется к эпохе...

В списке у нас и Жюль Верн. Не могу забыть, например, как начинается его роман “Робур-завоеватель”. Этот гигант приключенческой литературы и жанра научной фантастики, который повлиял, может быть, на несколько сот поколений подростков на планете, прибегает в “Робуре-завоевателе” к двойному приему в борьбе за читателя: к *teaser*, чтобы резюмировать первую главу, и к... ономатопее для первой ее строки. Вот что мог прочесть когда-то фан Жюля Верна на первой странице вышеупомянутого романа:

Глава первая,
из которой видно, что мир ученых людей может быть приведен в замешательство так же, как и мир людей невежественных.
– Пиф! Паф!

Читатель, конечно, немедленно понимает, о чем речь, если в начале романа вылетают сразу две пули. Выражаясь метафо-

рически, пули получает читатель, у которого не только вступлением, но и эффектным сюрпризом начала возбуждено любопытство.

Сегодня никто уже не помнит о таком писателе, как Энрико Эмануэлли, авторе романа "Это чудное путешествие". А он между тем — настоящий ас *teaser'a*:

Глава первая
ПО ДОРОГЕ В АЭРОПОРТ КАВАЛКАСА
Отъезд 20 марта – Прибытие в Кавалкас – Цветочное приношение и белая лилия – Встреча с доктором Венцеславом Компаньеро и с другими персонажами – Режиссер и актриса – Взаимные приветствия – На что может пригодиться картина фламандской школы – Аперитив лапас (местный) и как его пить – Отъезд в аэропорт.

Остановлюсь поподробнее на этом авторе, потому что в те времена, когда я читал этот роман, меня волновал его взрывной потенциал. Сюжет можно описать одной фразой: одному начальственному лицу (мы так и не узнаем, это руководитель государства или патрон крупной компании) представляют в мельчайших подробностях программу путешествия, которое ему предстоит совершить. Чем дальше, тем убийственнее становятся детали. Кропотливая и точная работа тех, кто готовит путешествие, исключает даже намек на свободу и создает впечатление, что как шеф, так и его подчиненные живут в каком-то чудовищном мире. С каждой фразой (а лучше сказать, с каждой новой деталью, фигурирующей в программе) роман действует на читателя как захватчик и погружает его в безвозвратную трясину, в зыбучие пески абсурда. Я никогда, сколько живу, не мог забыть этот роман, который не оставил никакого следа в истории ни итальянской, ни мировой литературы.

— Браво, вы нас эпатировали, — шепнул Ги мне на ухо по окончании коллоквиума и добавил: — Вы благополучно прошли первую половину дороги.

Впивая его слова, я почувствовал, как подкатило к сердцу, как оно задыхается в грудной клетке. Что он хотел сказать, Ги? Я прошел первую половину дороги к *чему*? К той волшебной первой фразе, которая способна единовластно оросить написание целого романа? К той первой взрывной фразе, как-никак обещанной мне Ги с нашей первой встречи? Или речь шла о благополучном преодолении только первой половины длинного ряда *испытаний*, которым меня подвергал Ги?

Бухарестский слет любителей первых фраз окончился взвинтившим всех объявлением, сделанным Ги.

— Господа, — сказал он нам, — информирую вас, что изобретено первое поколение фраз-*patch*. Да, вы, может быть, не поверите, но скоро нам представится случай испытать на самих себе эту манеру вдохновляться и усиливать свою энергию. Начала романов типа *patch* можно будет прилепить к коже на любую часть тела наподобие пластыря против курения или против боли. Правда, с этим литературным продуктом мы пока находимся в экспериментальной стадии, но нисколько не сомневаемся, что эти первые фразы-*patch* будут успешно действовать. Эффективность таких фраз усиливается тем, что их *содержание* усваивается кожей, а не мозгом. Другими словами, *прочесть* их никто из вас не сможет, они будут предлагаться не в форме слов, а в конденсированном виде семантической энергии... Господа, — сказал Ги в заключение, — да, ваше терпение будет вознаграждено.

Наше терпение? Все 834 мозга, к которым обращался Ги, стали лихорадочно перерабатывать, дистиллировать, оценивать его слова — сплошные намеки, двусмысленности и подтексты. Кого мы тут представляем? *Армию* будущих подопытных кроликов или *избранников* истории? Когда Ги сказал "мы пока находимся в экспериментальной стадии", что́ он, собственно, подразумевал? Экспериментатором был он? Он говорил о самом себе в первом лице множественного числа или имел в виду и кого-то еще, например, своего друга Бернара?

Абсолютно ни у кого не было никакого ответа на эти вопросы, но дух сообщничества у нас, восьмисот тридцати четырех писателей, не имеющих ответов, от этого только усилился.

Из современной швейцарской поэзии

Перевод с немецкого Марины Науйокс

Предлагаем вниманию читателей стихи из двух антологий: “Лучшие стихи Швейцарии” (2002) и “Скептический пейзаж. Немецкоязычная лирика Швейцарии” (1988).

Публикация осуществлена при финансовой поддержке Швейцарского фонда культуры Про Гельвеция.

Беат Брехбюль (р. 1939)

Строительный кран

Этот журавль — молчаливый,
слегка прихрамывающий —
перетаскивает
с места на место
разные тяжести.
Желтый и колченогий,
слоняется он туда-сюда
по стройплощадке.

В обед и вечером
он замирает в неудобной позе,
и какой-то мужик
спускается по красной лестнице
из его маленькой черепной коробки.

Йюрк Вайбель (р. 1944)

Короче говоря

Отстаньте от меня
с вашим грудным вскармливанием!
Мое время — деньги,
ведь инфляция повсюду.

© Verlag Nagel & Kimche München Wien 2002
© Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1988
© Beat Brechbuhl
© Jürg Weibel
© Марина Науйокс. Перевод, 2017

Слова укорачиваются,
поэты полюбили краткость,
движения ускорились.

Быстрее, еще быстрее:
на левую ногу — носок наизнанку,
на правую — поверх ботинка.

Встречать по одежке —
это все-таки правильно!

Кристоф Гайзер (р. 1949)

Когда кончаются слова

Бурные потоки речей
неизбежно впадают
в очень Тихий океан.
Сквозь дикие заросли слов
прорастает трава.

Диалог — как фехтование.
Вот случайно заколото
последнее слово.
И теперь мы подаем только знаки —
тамтамами, кострами и дымом.

Жизнь или смерть?

Вы обитаете на окраине.
Считается, что вы там живете.

И действительно — по воскресеньям,
принаряженный, сидя в своем палисаднике, —
вы скорее живы, чем мертвы.

А вот на неделе, после работы,
дотащившись до дома, —
вы скорее мертвы.
И вопрос о жизни отпадает сам собой.

© Christoph Geiser

Франк Геерк (р. 1946)

Ветер

Ветер несет на себе птиц,
реки — обломки деревьев,
деревья — листву, собаки — шерсть.
А что несет человек?

С тех пор как наш самый большой начальник
выкинул нас из рая,
каждый тащит на собственном горбу
самого себя,
а если в силах, то взваливает рядом
и еще кого-нибудь.

Поутру человек ползет
на какую-нибудь фабрику,
или в мастерскую,
или к пишущей машинке
и бросает там свои бренные кости.
Каждый вечер он недосчитывается
одного дня жизни.
А когда они все иссякнут,
не останется ничего
от человека и его ноши.

Только ветры будут
все так же проносить птиц,
реки — обломки деревьев,
деревья — шелестеть листвой,
а собаки — все так же весело встряхивать
мокрую после купания шерсть.

Ойген Гомрингер (р. 1925)

Дальше от края

От края —
внутрь.

Дальше от края —
к середине.

© Frank Geerk
© Eugen Gomringer

Еще дальше от края —
к центру.

Еще и еще дальше от края —
наружу,
к другому краю.

Ральф Дутли (р. 1954)

Оливка

Какой простой дизайн
у этого чуда природы.
Надкуси его упругую сочную плоть —
и почувствуй
ласкающее прикосновение счастья.

Как это здорово устроено —
гладкое масло
и этот размер вишенки,
так подходящий ко рту человека.

Вот это и есть поэзия юга —
сплав масла, длинного яркого дня,
неутомимой работы
молодых подвижных суставов
и тишины, когда все чувства приумолкли,
зажмурившись от удовольствия.

Уэли Кауфманн (р. 1948)

Нас можно даже найти на карте

Мы мирный народ,
изображены на карте
в масштабе 1:1.
Мы благонамеренны и нейтральны,
добились свободы прессы
и уже сколько-то тысяч лет назад
изобрели плуг.

Мы тратим больше, чем зарабатываем,
даем меньше, чем берем.

© Ralph Dutli
© Ueli Kaufmann

Мы убиваем людей меньше,
чем производим на свет.
Мы первыми изменяем
форму и цвет галстуков
и давно доказали, что их лучше всего
носить с белыми рубашками.

Детская смертность у нас постоянна,
а раньше даже сокращалась.
Наши ученые могут объяснить
все что угодно
и получают за это хорошую зарплату.

У нас небо еще остается небом,
а земля — землей.
Мы вовремя ложимся спать
и гасим перед этим свет,
который у нас тоже еще есть.

Драгица Раджич (р. 1959)

Клятва хорватских беженцев

Мы, столпившиеся на рельсах,
где-то на запасных путях,
слушаем гудки проносяшихся поездов,
как крики зазывалы на ярмарке.

Мы надеемся,
что нам разрешат надеяться,
и ждем,
что нам разрешат ждать.

Мы даем подписку,
что наши дети не будут расти
и в своих же собственных интересах
не догадаются, что бездомны.

Мы, кормящиеся и одевающиеся
только в самых дешевых магазинах
и непрерывно мысленно пакующие чемоданы,
торжественно клянемся:
ВЫДЕРЖАТЬ ЭТУ ЖИЗНЬ
до очередного отъезда.

© Dragica Rajcic

Ильма Ракуза

Кто я?

Никакая не принцесса,
а мотылек-однодневка, спящий сурок, женщина-
ребенок, мечтательница,
бродящая без устали по берегу моря,
пианистка, книжница, монашка,
бумагомарательница,
по ночам, одна, под стрекот цикад,
мысленно путешествующая по миру,
умная, как старый лис, и трусливая, как зайчонок,
любимая папина дочка —
и лишь развлечение для тебя.

Дитер Фрингели (1942—1999)

Одной фразой
Черный юмор в "конкретной поэзии"

Повесившийся не разболтает, как болтался.

Как подрезать крылья крылатым словам?

А чем порастает то былье, которым все порастает?

Мне нагадали, что я умру в четверг, — прекрасная
перспектива на бессрочный уик-энд.

Я не дам вывести меня из нетерпения.

Помоги себе сам — и вас будет уже двое.

Я все перенесу — это развивает мускулатуру.

На сегодня я себя исчерпал; новые поставки
ожидаются, но не скоро и в меньшем объеме.

Вчера напрягся — и пережил день, сегодня тоже
напрягусь; жизнь бьет током, как высоковольтная
линия.

© Ilma Rakusa
© Dieter Fringeli

Мартин Хамбургер (р. 1951)

Вся *разница – в возрасте*

Как много говорят
о священном праве на жизнь
человеческого эмбриона.
Попробуйте только сделать аборт –
и вы услышите страстную проповедь
о попрании божьего промысла.

И куда меньше говорится
о священном праве на жизнь
двадцатилетнего человека.
Если на войне
с ним сделают примерно то же,
что с эмбрионом во время аборта,
проповедь будет совсем другая –
о священном воинском долге.

Американский синдром

Кто или что вылупилось
из кукушачьего яйца,
подложенного человечеству
пятьсот лет назад?
Страна с историей и культурой?
Или только куча
оптимистически настроенных соседей?

Они могут нагнать страху,
когда ведут войну.
Они могут дебильно радоваться,
когда оделяют кого-нибудь
своей хваленой свободой.
Самоуверенные супермены,
Кинг-Конги с детски наивными глазами,
они могут насмерть зацеловать
окружающий мир.
Это народ неизлечимого здоровья.

Каждый год они приезжают к нам –
обвешенные фотокамерами,
с ясным взором,

© Martin Hamburger

незамутненным ненужными эмоциями.
Они приезжают в Европу,
как в богадельню, —
осчастливить посещением
забытую старую тетушку.
Visit Switzerland —
это их стандартная программа пребывания.
Им все известно заранее.

Они уверены,
что к настоящему фондю
надо заказывать
настоящую кока-колу.
Они не стесняются своей комплекции и,
вворачивая пару поэтических выражений
о Бруклине и Гарлеме,
всерьез думают,
что это очень просто —
найти с нами общий язык.

Они выбрали себе президента,
который целыми днями читает
“Хижину дяди Тома”,
они ходят иногда в кино
и бесстрашно на каждом сеансе
ждут гибели гонщика
в своем оскароносном фильме[1].

Они действительно овладели
искусством жить.
Полет до Нью-Йорка
длится одиннадцать часов.
Американский образ жизни
распространяется быстрее.

Хансйорг Шертенляйб (р. 1957)

Я сыт этой весной по горло

Я сыт этой весной по горло.
Ничего не могу с собой поделать —
вижу тебя на всех углах, во всех окнах.

© Hansjörg Schertenleib

1. Имеется в виду фильм Денниса Хоппера “Беспечный ездок”, получивший приз в Каннах в 1969 г. и “Оскара” в 1970 г. Фильм о молодежной масскультуре и протестных настроениях периода вьетнамской войны. (*Прим.перев.*)

Не понимаю, хоть лоб расшиби,
такого повседневного счастья —
поцелован, полюблен в меру и выброшен за
ненадобностью.

Помнишь тот день,
как я вынес тебя на руках из машины
к пенистой горной речке?

В гостинице неподалеку почему-то всюду горел свет...
Потом мы пили пиво, много смеялись и заказывали
песни,
которых здесь никто не знал.

Наверху, в комнате, я все разглядывал тебя в зеркале —
накрашенную и раздетую. А утром, помнишь,
эти гулкие выстрелы — где-то поблизости началась
охота.

Твой халат остался на двери ванной.
Я быстро нес чемодан по коридору,
потом долго стоял и курил у лифта.

За завраком мы ломали теплый белый хлеб,
хозяйский мальчик все крутился между столиками,
а на соседней церквушке все звонили и звонили
колокола.

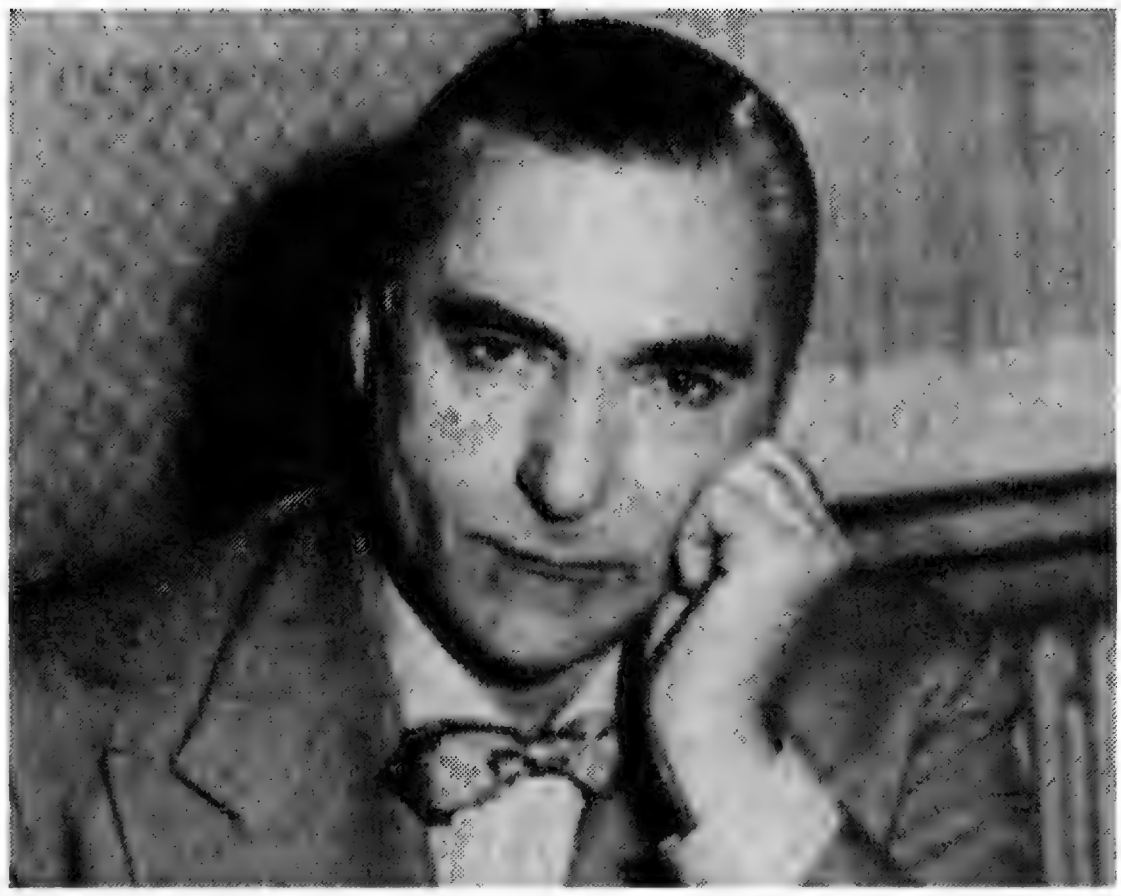
На обратном пути ты показывала дорогу,
я крутил радио в машине, а у самого города
мы осторожно объехали раздавленную собаку.

Потом мы стояли под теплым дождем,
положив руки на гладкую жесть автомобиля.
И надо было уйти без объятия, без поцелуя.

Поцелован, полюблен в меру и выброшен за
ненадобностью.
Хоть лоб расшиби, не понимаю
такого повседневного счастья.

Я вижу тебя на всех углах, во всех окнах —
ничего не могу с собой поделать.
Я сыт этой весной по горло.

Курцио Малапарте



Четыре рассказа

Перевод с итальянского Геннадия Федорова

Пес как я

Если б я не был человеком, то есть тем, кто я есть, я хотел бы быть псом. Ну, не таким, как Чекко Анджольери, всех облаивающим и кусачим, а похожим на Феба. Я хотел бы быть псом как он: с гладкой шерстью светлой лунной масти в розовых пятнах, поджатым животом и проворными, мускулистыми ногами. Голову я хотел бы иметь небольшую и удлиненную, остроконечные уши и голубые глаза. Обладать бы мне способностью пробегать землю, врываться в заросли, в реки, в луга, в горы и ощущать природу другими, отличными от человеческих, чувствами. Создать свой мир и постараться исправить ошибки мироздания, исходя не из человеческой логики, как пытаются делать люди, а из собачьей. Я хотел бы быть собакой ради всего того, что есть в ней звериного, того, что инстинктивно проявляется в ней в манере очень далекой от человеческой – ради ее иного достоинства, другой свободы и морали.

© Arnoldo Mondadori Editore s.p.a., 1991, Milano
© Arnoldo Mondadori Editore s.p.a., 2002, Milano
© Геннадий Федоров. Перевод, 2017

В предрассветное время выйти в леса и болота на охоту, следовать за запахами, натянутыми невидимыми нитями в воздухе, вынюхивать следы птичьих крыльев в шершавом утреннем ветре, слабые треугольные отпечатки птичьих розовых лап по голубому и зеленому, развешенному по лугам и рекам. Далекий запах можжевелового костра в горах, сильный запах моря. И всякий раз, оглядываясь вокруг, наслаждаться не видом гор, облаков и равнин, а панорамой запахов: вон там не собственно кустарник, а запах кустарника; внизу не дорога, а запах дороги; вдали запах гор, а не горы; запах возницы и лошади на пыльной дороге, а не возница и лошадь. Удивляет достоинство собаки перед лицом природы. Ее состояние, я бы сказал, мужественности и стоицизма обнаруживает не только ясность разума, не искушенного обманчивыми образами и свободного от красивых построений и сентиментальности, — оно выявляет наивысшую мудрость, уравновешенность чувств, четкое осознание своей сущности в неспокойном и романтичном мире природы.

Природы, богатой запахом — не цветом, звуками — не образами, фундаментальной в своей гармонии, не имеющей формы. Поэтому я не пошел бы навстречу опасности, которой подвергают себя люди — быть преданными и обманутыми тем, что они называют красотой. Пусть трава шелестит, пусть прозрачный ручей бежит среди цветущих берегов, пусть листья шепчут на легком ветру, пусть деревья, горы и облака возвышаются в прозрачном воздухе: мне было бы нечем защититься от волшебной силы природы, от обмана образов, которые она постоянно создает и разрушает, от чувств, которые она возбуждает в душе человека. А пробегая по зелени зарослей и травы, по блаженным водам, я подчинялся бы только тайной звериной силе, рассчитывал бы только на ритм своего сердца и на эластичную готовность мышц. Достойна благородной зависти именно эта свобода собаки перед заискиванием природы, ее необыкновенная способность к свободному выбору. И пусть кому-то кажется, что собака зависит от человека, она — его раб, на самом деле ее судьба — быть независимой, свободной и одинокой.

От моего Феба больше, чем от людей, от их культуры, их тщеславия я научился, что мораль — безвозмездна, она — цель сама по себе и не претендует даже на спасение мира, но лишь предполагает создание новых предлогов для собственного бескорыстия, своей свободной игры. Встреча человека с собакой — всегда встреча двух свободных духом созданий, двух форм достоинства и бескорыстной морали. И нет в моей жизни события, о котором я храню такое живое и чистое воспоминание, как о моей первой встрече с Фебом.

Уже несколько месяцев я находился в ссылке на острове Липари. Вольной морской дали было мало, чтобы вернуть мне ощущение моральной свободы, ослабленной длительным физическим страданием; я боялся, что тоска моего дикого одиночества среди людей подозрительных к каждой моей задумке, как к угрозе или предательству, и пошатнувшееся здоровье, разъедаемое постоянной лихорадкой, лишат меня чувства собственного достоинства, даже гордости, обычно свойственных нормальному состоянию моего духа, поэтому я убедил себя, что самое лучшее — найти себе товарища, найти друга.

Людям я не доверял, что было всего лишь естественной реакцией на их подозрительность. Я выбрал животное, собаку: мне казалось, собака, вероятнее всего, станет мне бескорыстным другом, не даст постепенно пасть духом, погрузиться в безысходность, в безразличие и прострацию, которые очень близки состоянию крайнего унижения. Уже несколько дней я наблюдал за щенком породы, которую местные пастухи называют “чернеги”, это борзые с берегов Азии. Он был светлой масти, шкуру усеивали пятна парши. Днем он прятался под килем вытянутой на берег лодки. Ночью следовал вдалеке за стаей бродячих собак, которая отправлялась в горы на поиски затерявшихся в кустах дрока и ежевики ягнят; подталкиваемые голодом и звериной натурой, они пожирали добычу живьем, а на рассвете спускались к морю в ожидании отбракованной рыбы, которую рыбаки бросали на берег перед рыбной лавкой. Поначалу он был резко недоверчив ко мне. Позже, одним прекрасным днем, он пошел за мной, и вот уже, пожалуй, лет шесть он делит со мной мои удачи и несчастья, он стал неотделимой частью всего самого потаенного и благородного в моей жизни.

Часто по ночам с высокого, овеваемого ветрами порога моего дома над морем, в тревожной бессоннице от злокачественной лихорадки я смотрел, как рыбацкие лодки выходили навстречу луне, слушал тоскливый звук морских раковин, летящий по серебряной дорожке. Пастухи зажигали в горах костры, бродячие собаки лаяли в зарослях можжевельника, море мягко сопело у моих дверей. Вдруг я замечал, как умостившийся у моих ног Феб пристально смотрит на меня с грустным, благородным упреком в любящем взгляде. Я чувствовал тогда странное унижение, почти угрызение совести, стыд за свою печаль, стыд перед Фебом. Я чувствовал, Феб презирал меня в тот миг — с болью, с великой нежностью; в его взгляде была тень сострадания и вместе с тем презрения.

Так, со временем я приобрел не товарища только, но судию. Он стал хранителем моего достоинства, моим doruфòrema[1].

Иногда, когда одиночество особенно сильно сжимало мне сердце, я замечал в его глазах не выражение терпеливого ожидания, которое многие видят в глазах собаки, а долгий, серьезный, полный тяжелых мыслей взгляд. Я ощущал его присутствие как присутствие тени, моей тени. Он был отражением моего духа. Одним только своим присутствием он помогал мне вновь ощутить отрешенность от добра и зла, что есть первое условие ясности и мудрости человеческой жизни. И даже сегодня, может, больше, чем тогда, я чувствую, что Феб похож на меня, он не что иное, как отражение моей совести, моей внутренней жизни. Он — мой портрет, отображение всего самого глубинного, невысказанного, инстинктивного, что есть во мне. Он, можно сказать, мой призрак.

Я узнаю́ в нем самые тайные мои движения, мои мгновения неуверенности, мои сомнения, мой испуг, мои надежды. Его достоинство перед людьми — мое, мои его гордое мужество перед лицом жизни, его презрение к ничтожным человеческим чувствам. Мои его совесть и мораль. Но он лучше, чем я, улавливает смутные предзнаменования и голоса природы. Эта его крайняя чувствительность часто наполняет меня странным страхом, в котором есть большая доля надежды. Но совсем не тогда, когда он издалека чует приближение печальных часов и черных дум, похожих на мертвых насекомых, которых ветер приносит невесть откуда. Это случается, когда, лежа у моих ног, насторожив уши, он внимательным взглядом следит за невидимыми перемещениями вокруг меня тени, химеры, которая то приближается, то удаляется, касаясь моего лба, подглядывая за мной из-за оконного стекла. По его поведению я понимаю, далеко или близко таинственная тень, и, когда он вдруг вскакивает и злобно, отчаянно лает, а потом мирно смолкает, подходит и кладет мне морду на колени, я знаю, что тень исчезла и никакая опасность не угрожает больше моему отдыху и моей работе.

Однажды Феб внимательно посмотрит на меня прощальным взглядом и уйдет навсегда. Как Альцест, он выйдет из дому, оглядываясь назад, в его голубых затянутых слезами глазах я увижу сверкание высокого сострадания и любви. Мой единственный друг, самый дорогой из моих братьев оставит меня навсегда. И никогда не вернется. Я останусь один возле огня с открытой книгой на коленях и не найду в себе мужества по-

1. Телохранитель (*греч.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)

вернуть голову к распахнутой двери. Но я уверен, Феб неожиданно позовет меня издалека. Его усталый голос позовет меня из глубины ночи. И я знаю, я пойду за ним, следуя его и моей судьбе. Мы уйдем под луной в высокие травы вдоль реки, Феб, довольный, залает, мы уйдем вдвоем как два старых друга, как два любящих брата, резвясь и летя наперегонки в счастливой игре, которая — невозвратна.

Аксель Мунте и птицы

ВОТ уже несколько мгновений как розовато-серое облако поднялось над вершиной Пунта-делла-Кампанелла и, покачиваясь, плывет к острову. А может, это птицы? Очень похожее на первое, правда, посветлее, над Сорренто появляется другое облако и плывет от залива Кастелламаре, от круч Везувия. Они напоминают птиц, и солнце, уже висящее отвесно над Монте-Соларо, бьет в эти облака, извлекая из них мягкий бархатный отблеск. Мягкий, розовато-серый отблеск оперенья. Повернувшись к мастеру Адаму, который сопровождает меня в прогулке по головокружительной террасе Мильяры, я замечаю еще одно облако насыщенного зеленого, почти травянистого цвета, оно покачивается между островами Искья и Капри.

— Точно, это птицы, — говорит мастер Адам, угадав мои мысли.

— Перелетные?

— Нет, — отвечает мастер Адам, — это каприйские птицы. Они возвращаются домой, узнав, что Аксель Мунте отплыл сегодня восьмичасовым пароходом.

— Возвращаются домой? И куда же их носило?

Мастер Адам смотрит на меня и улыбается. Он улыбается улыбкой моряка и пастуха, а это улыбка добрых людей с острова Капри: мудрость, осмотрительность, географическое измерение мира и нравственная мера человеческих дел смешиваются в ней со стародавней, благородной иронией.

— Птицы Капри возвращаются в гнезда всякий раз, когда Аксель Мунте отправляется в свои поездки по Риму, Англии или Швеции. Но как только они узнают, что Мунте едет обратно, сразу улетают прочь. Бегут в Сорренто, в Позитано, в Амальфи, в Песто, бегут на Капо-Мизено, на Эпомео, в Куму.

— От страха?

— Нет, — отвечает мастер Адам, прищурив от солнца глаза, — они улетают от тоски.

До того времени я всегда считал, что ничто не может заставить птиц тосковать. Напугать, да. Но заставить тосковать? Мастер Адам продолжает улыбаться, потом говорит:

— Беда в том, что Аксель Мунте слишком любит птиц.

И поясняет, что в старые времена, до того как знаменитый шведский врач впервые высадился на этот счастливый остров, Капри был для птиц истинным раем. С незапамятных времен все виды пернатых Средиземноморья вили себе гнезда на его кручах, соснах, кипарисах, падубах, в виноградниках и в апельсиновых садах. Воздух и растительность, форма скал и гор, особый свет Капри, как бы поддерживающий крылья в полете, — здесь все было создано для птичьего счастья. Остров эхом отражал птичьи крики, в которых испанская каденция смешивалась с сицилийской, лигурийский акцент — с сарацинским, а греческий щебет сочетался с тосканским. Созвучие тех божественных голосов в соперничестве с музыкой моря и шелестом ветвей создавало чудесную атмосферу счастья и покоя.

Но с тех пор как Аксель Мунте начал свою борьбу в защиту птиц, с птичьим счастьем было покончено. Он мог удовлетвориться запретом ружейной охоты, ловли на птичий клей или на приманку, ловли сетью или с помощью зеркала, он мог бы удовлетвориться лишь одним спасением пернатых от смерти, но, увы, он захотел спасти их также от свободы и счастья. Он заблуждался в желании поставить свой идеал человеческой цивилизации на службу крылатому народу, такому непохожему на народ человеческий. Не довольствуясь обеспечением птичьей безопасности, он расставил ванночки, кормушки, поилки, полные пшена и хлебных крошек лоточки на каждой скале, под каждым кустом, на каждом дереве острова Капри, от Монте-Соларо до Сальто-ди-Тиберио, от скал Марина-Пиккола до Марина-Гранде, от башен Материта и Дамекута до Фаральони и до зарослей Матромании. В дополнение — поилки с минеральной водой и кормушки с дезинфицированным пшеном.

Команды нанятых Мунте мальчишек, мужчин и женщин взбираются с утра до вечера по тропинкам с кручи на кручу, от грота к гроту, постоянно освежая воду и корм. Пожалуй, ушли в небытие те далекие времена, когда бедные счастливые птицы должны были добывать себе пропитание неблагодарным трудом под угрозой охотничьих двустволок и сетей птицеловов. Теперь, благодаря стараниям Акселя Мунте, у зябликов, дроздов, воробьев, у черных дроздов и соек вдоволь воды и пшена. Только минеральная вода — газированная, а пшено отдает лизоформом.

Навесики из гофрированной жести, раскрашенной под цвет камня, и из голубого, как небеса, полотна, домики из прутьев развешены на ветках, на кустах, между проволочными шпалерами виноградников и на ограде из опунций, чтобы птицы могли укрыться от осенней непогоды и палящих лучей летнего солнца. Маленькие деревянные домики в красных, зеленых и белых пятнах размещаются среди камней, чтобы принять в свое лоно счастливые птичьи пары в любовную пору. Розовые искусственные гнезда из гладкой резины с любовью приготовлены для соколиных выводков на каменистых вершинах Соларо, Сальто-ди-Тиберио, Кастелло и Мильяры.

— Бедные пташки! — вздыхает мастер Адам и с иронией и жалостью добавляет: — Как видите, птицы доктора Мунте умеют даже читать. — И указывает на несколько разноцветных плакатов, развешенных между ванночками и кормушками, на которых большими буквами напечатано: “Кукуруза для голубей”, “Хлебные крошки для зябликов”, “Пшено для воробьев”, “Свежая вода для дроздов”. Не хватает только арабской вязи для прилетающих в мае из Египта перепелов и многочисленных verboten[1] для перелетных уток из Франконии[2].

— И все же! — восклицает вдруг мастер Адам, становясь очень серьезным и глядя мне в лицо. — И все же доктор Мунте должен бы знать, что птицы, как и люди, любят в трудах добывать пропитание! Чтобы быть счастливыми, им тоже нужно попотеть и потрудиться, черт возьми. Они были бы самыми несчастными созданиями на свете, если бы сидели на ветках и ждали, когда доктор Мунте придет положить им в клюв пшена и хлебной тюри и напоить минеральной водой и лимонадом! К счастью, — заключает он, — птицы на Капри умеют найти выход. — Он показывает рукой на три розовато-серых облака, уже зависшие над нашими головами и со счастливым щебетом слившиеся в одно целое, как три союзные армии, встретившиеся и объединившиеся для нашествия на вражескую землю.

Вот от облака отделяется совершенно зеленая от клюва до лапок птица — это красивый, старый и опытный самец. Давнишний друг Акселя Мунте, он на расстоянии различает его запах, знает все его привычки, все прихоти и недостатки и, увы, все достоинства. Что он особенно хорошо знает и чего больше всего боится, так это любви доктора Мунте к птицам. Медленно-медленно, опираясь крыльями на сгустки голубого воздуха, птица направляется к Сан-Микеле и осторожно обнюхивает струи

1. Запрещено (*нем.*).
2. Историческая область на юго-востоке Германии.

ветра. Потом широкими кругами скользит к Материте и там обнюхивает ветер. Затем падает прямо на Дамекуту и нюхает там. Запашок Акселя Мунте еще слышится в воздухе как воспоминание: это запах табака, харрис-твида, орехового лосьона, но уже слабый и неустойчивый. Нет сомнений, Мунте уехал.

При счастливом известии крылатое облако с легким шумом, веселым щебетом и радостным клекотом рассеивается. Обрадованные птицы наперегонки стремятся к реваншу. Разорены, заброшены, осмеяны ванночки из целлулоида, деревянные домики, навесики из жести и голубого полотна, резиновые гнезда, надписи *verboten*. Наконец можно порыскать среди камней и травы в поисках колосков, сорванных с веток почек, белых червячков, и какая разница, если они вымазаны в земле, какая важность, если они не стерилизованы! Зато какой вкус! Мунте уехал! уехал! уехал! Со всех сторон горизонта прилетают последние опоздавшие — молодые выводки с еще влажным опереньем, мягким клювом и неуверенными лапками. Мунте уехал! уехал! уехал! Счастливый щебет от скалы к скале.

— Как они рады! — говорит мастер Адам, оглядываясь вокруг. А я думаю о тревожных криках, об испуганном бегстве, о неожиданном исходе всего радостного птичьего народа, едва долетит известие, что Аксель Мунте возвращается, что он уже на пароходе, идущем к Капри, и через час высадится в Марина-Гранде.

Теперь я понимаю, почему Аксель Мунте принимает таинственный вид, когда говорит о своих птицах. Он надеется заставить их понять себя, но птицы острова Капри и слышать не хотят о его заботе. И я снова вспоминаю давнишнюю встречу с ним в Риме, его бородку хитрого фавна, спрятанные за дымчатыми стеклами очков глаза. А может... кто знает... Мне приходит на ум граф Толстой из рассказов Горького. Днем граф проповедовал евангельскую бедность, одевался как мужик, ел лук с хлебом вместе со своими учениками и почитателями. А ночью, закрывшись в кабинете, наедался до отвала курятиной и обпивался шампанским.

— Скажите-ка мне, — спрашиваю я мастера Адама, — вы думаете, Аксель Мунте любит дроздов?

— Сырых — нет, — отвечает мастер Адам.

Молотобоец Старой Англии

БЫЛ понедельник, когда Боб Ас в первый раз появился на соборной площади Прато среди прилавков торговцев, тележек со сладостями, плетельщиков соломенных шляп, продавцов медных кувшинов, сукна, шалей, ри-

совых шариков, сладких баранок, печенья и рогаликов. Я представлю его вам высоким и могучим, как геркулес на праздничной ярмарке, — с окороковыми руками, торсом борца, изрезанным выступами, островками, перешейками и архипелагами мускулатуры, кои двигались и бугрились при каждом движении руки и плеча; с головой маленькой, круглой и лысой, посаженной на длинную и худую шею, как шар на мраморную балясину; с лицом, как поется в популярной песенке, новорожденного дитяти без морщин и пуха. И если его торс был вырублен топором из мышц и костей, то ноги-тростинки были выстроганы перочинным ножичком: таких тоненьких, слабеньких и сухоньких ног у христиан жители Прато еще не видывали. Похоже, он был сделан специально для жизни сидячей; скажу я вам, ему можно было доверять с закрытыми глазами, этому геркулесу, мускулистому доброму парню, накачанному будто для раздачи тумаков, но спокойному, как теленок.

Одет он был на шотландский манер, в юбку до колен. Он остановился на площади под памятником Маньольфи, снял с плеча и открыл широкий, размером с баул чемодан, достал оттуда свернутый коврик, большой железный шар с кольцом, треногу, короткую трубу, английский флаг, две пары боксерских перчаток, складной стульчик, бутылку виски и, наконец, несколько бумажных рулонов, должно быть, афиш. Он вставил древко знамени в треногу, расстелил на земле коврик, ровно разложил на нем перчатки, шар и бутылку, взял трубу, обменялся улыбкой с закутанной в шаль девочкой, которая пришла вместе с ним и сидела теперь на стульчике, огляделся, прокашлялся, сплюнул и дунул в трубу, созывая народ.

Понедельник — базарный день, когда крестьяне из окрестностей Прато тянутся в город. Вокруг мужика в юбке сразу собралась большая толпа; кто говорил, что тот будет есть паклю и плевать огнем, кто, что проглотит шпагу, или что сейчас будут фокусы со шпагой во рту, или сеанс борьбы, или поединок на руках, или прыжки в бочку, шпагат, или “кто кого столкнет с места”; кто-то кричал: “Давай, Боге!”, кто-то: “Снимай юбку!”, “Смотри, какие ноги!”; кто толкался, кто плечом протискивался вперед, кто пятился назад, чтобы не топтать коврик. Когда толкучка дошла до ругани и зуботычин, геркулес вынул изо рта трубу, снял юбку и остался в трусах, прямой и широкоплечий на пугающе тонких, дрожащих ножках ниже надутого, тугого как барабан живота. Он медленно нагнулся, вдел руку в кольцо, поднял шар и, вытянув его в правой руке, повернулся на каблуках, чтобы увидели все, опустил руку к груди в положение, которое гимнасты зо-

вут “первой позицией”, поднял свободную руку, закрыл глаза, улыбнулся и крикнул:

— Тишина!

Услышав этот крик, скользнувший по зубам, прежде чем вылететь изо рта, толпа поняла, что геркулес не местный.

— Из Пистойи, — сказал один.

— Не, немец, — возразил другой.

— Из Романьи.

— А я вам говорю, англичанин.

— Да, конечно, англичанин из Кампи[1].

— А знамя?

— Ну, если вы верите знаменам!

— Э, помолчите там, эй!

— Да здравствует Гамбаччани! — крикнул на это один из зрителей.

Все рассмеялись и посмотрели на ноги геркулеса[2]. Гамбаччани — пратский анархист, очень популярная во всей долине реки Бизенцио личность, он торгует белой керамикой на соборной площади рядом с лавкой Качотти. Гамбаччани в трусах открыл глаза, опустил шар на коврик, взял в одну руку древко знамени, в другую — одну из свернутых афиш. Афиша медленно развернулась, показав вначале голову, потом торс борца, перерезанный пополам крупной надписью: “Непобедимый Боб Ас, чемпион Шотландии, ветеран ринга по прозвищу Молотобоец Старой Англии”. Напрягши бицепсы и выпятив грудь, Боб Ас мелкими шагами сделал круг по коврику и провозгласил:

— Сорок лет боев! Сто восемьдесят побед! Тридцать медалей! Десять выбитых в боях зубов!

Он открыл рот, наклонившись вперед и вытянув к зрителям голову, чтобы стоящие впереди увидели дыры в деснах и прочие почетные отметины, полученные за сорок славных лет.

Девочка встала со стульчика и принялась бить под шалью в ладоши, чтобы дать сигнал зрителям; все зааплодировали, девочка снова села на стульчик. Боб Ас закрыл рот, вставил древко знамени в треногу, обеими руками медленно свернул афишу, склонился над железным шаром, резко поднял его на вытянутой руке, сделал вид, что уронил и тот падает ему на голову, поймал шар на полпути, принял его на шею, согнул ноги в коленях, расставив широко руки и покачиваясь, развернулся на каблуках, схватил шар, отвел руку, будто собираясь бро-

1. Кампи — городок близ Прато.
2. Первые звуки фамилии Гамбаччани звучат как “нога” (от *итал.* gamba).

сить его в зрителей, те, испугавшись, отпрянули назад под крики и смех стоящих подальше. Тогда геркулес объявил:

— Пятьдесят лир тому, кто поднимет шар одной рукой! — Наклонился и поставил шар посередине коврика, всунул в кольцо носок правой ноги, скрестил руки на груди и оглядел толпу с видом триумфатора.

— Да здравствует чемпион Шотландии! — крикнула девочка и забила в ладоши.

Все похлопали, Боб Ас закрыл глаза и с достоинством три раза поклонился.

— С виду не скажешь, а тяжелый, — заметил один из зрителей, искоса глядя на шар.

— Поболе ста кило будет, — сказал другой.

— Пол-лиры за кило, — добавил третий и со смехом отвернулся.

Никто не решался ступить на коврик.

— Смелее, парни! Давай, Адженоре! Эй, Катриоссо! Эй, Маммачча! Эй, Скараккья! Пимперо! Гальчанезе! — вопила толпа, подбадривая криками вояк, геркулесов коммун долины реки Бизенцио, района Порта-Санта-Тринита и других народных кварталов и пригородов Прато, выталкивая из толпы вперед молодцов с широкими плечами и героев воскресных попоек.

— Эх-ма! — крикнул рыжий амбал, которого группа болельщиков взяла в оборот и, то оплеухами, то толчками, то локтями в бок, то таща его волоком, то заставляя вертеться волчком от ударов в плечо, вытолкала на коврик. Как только амбал попал в зону досягаемости, Боб Ас протянул руки, схватил того за плечи, навалился всем телом и заставил стать на колени лицом к шару, затем — хоп-ла! — резко отступил на шаг назад и, скрестив руки на груди, стал смотреть.

— А ну-ка, покажи фасон! Давай! — кричала толпа.

Приободренный голосами дружков и смехом женщин, рыжий амбал завел правую руку в кольцо, другой уперся в левое колено и — хоп! — сделал рывок, оторвал шар от земли на ладонь, на две, три, согнутой рукой дотащил его до высоты бедра, со вздутыми жилами постоял секунду на согнутых ногах, напряг живот и шею и вдруг оба, и человек, и шар, рухнули вниз головой под взрыв криков, свиста и хлопков в ладоши.

Боб Ас поднял незадачливого атлета и, толчком отправив его обратно в толпу, уже собирался вернуться на арену, когда какой-то пес, проскользнув между ног зрителей и, повиливая хвостом и вытянув морду, приблизил нос к шару, обнюхал его и, прежде чем Боб Ас успел открыть рот, задрал лапу и посмотрел в лицо Молотобойцу Старой Англии.

Над толпой поднялся крик, пес попытался бежать, но шотландский геркулес был тут как тут, схватил животину за хвост, раскрутил ее над головой и с такой силой запустил в воздух, что вертящийся пес пролетел над памятником Маньольфи, чиркнув по носу знаменитого благодетеля Прато, и приземлился за спиной зрителей на навес одного из торговцев.

— О-э! О-э! — кричали все, повернув головы и следя за полетом, но здесь один мужичок растолкал всех локтями и с криком "Я тебя научу, как швырять моего пса!" набросился на Молотобойца Старой Англии: схватил того за руки, стал трясти его и бить головой в грудь с такой яростью, что стал похож на знаменитого Тинью, рвущегося в ворота звонницы собора.

То был Карначча с виа дель Порчеллатико, продавец требухи для кошек, жирный, опухший и круглый, как воздушный шар.

— А ну, наподдай ему! Дай ему! — кричали дружки; смех гремел как барабанный бой.

При таком неожиданном нападении Боб Ас закрыл лицо, стараясь не пропустить удар головой в подбородок, поначалу сделал вид, что принимает все по-доброму, можно сказать, в шутку; он скакал, отбивая удары руками и, чтобы держать дистанцию, изредка отвечал прямыми по ребрам на встречные и боковые тычки взбешенного торговца требухой.

— Дай-ка ему! Дай ему! Бей снизу!

Когда Карначча вдруг понял, что тосканцы с англичанами бьются без правил, а его удары не достигают цели, он сделал три шага назад, взял разбег, бросился на геркулеса сзади и сбоку нанес тому удар обутой ногой по голой голени. Боб Ас расставил руки, закрыл глаза, побледнел и с криком "О предатель!" рухнул на коврик, задрав ноги.

Толпе, понятное дело, такие представления по душе. Но не успел взрыв смеха, шумно взлетевший над соборной площадью, эхом отразиться от стен лавки Качотти, как Боб Ас был уже на ногах. В три прыжка он подлетел к торговцу требухой, схватил того за шею, отпустил ему зуботычину, швырнул на землю, поднял снова, встряхнув, как пустой мешок, зажал его голову между колен и давай отвешивать удары по спине, как по большому барабану. Торговец требухой орал, как умалишенный, дергал обеими ногами сразу и старался руками ослабить хватку худых коленей, но геркулес бил, бил и бил. Толпа разжалобилась, разозлилась и стала кричать:

— Хватит! Хватит!

Вмешались несколько дружков: кто, схватив Карначчу за ноги, попытался рывками освободить его, кто, набросив-

шись на Молотобойца Старой Англии, ветерана ринга, сзади, пытался силой оттянуть его назад, четверка молодцов пыталась зажать его и не дать двигаться, кто-то решил освежить его слух звуком ударов костяшками пальцев по жестяной банке. Боб Ас стал похож на Лаокоона, дерущегося на кулаках со своими сыновьями, на взбесившегося безумца.

— Ах, предатель! — вопил он. — Ты сбил меня на землю, предательски ударил меня ногой, меня, Боба Аса, чемпиона Шотландии! Ах! Канальи! Все против одного! На тебе!.. Получай!.. Умойся!..

Крики поднимались выше крыш, кулаки мельницей мелькали вокруг голов, носы фонтанировали кровью, женщины верещали. Но вот неожиданно появилось с полдюжины стражей порядка коммуны. Они набрались храбрости и, подняв воротники и закрыв глаза, врезались в потасовку, тычками проложили себе дорогу, схватили Лаокоона, освободили его от разъяренных сыновей Лаокооновых и, крикнув: "Кто добрый гражданин, ступи назад!", освободили коврик от Карначчи и его дружков и остались хозяевами положения.

— Держите его крепче! — кричали разошедшиеся дружки. — Наручники ему! За решетку его!

Боб Ас кричал:

— Бить ногами меня, предательски ударить меня, истинного британца, свободного англичанина, самого знатного джентльмена из всех кулачных бойцов Шотландии! — Кричал, не забывая уложить тем временем в чемодан стульчик, трубу, обе пары перчаток, железный шар, свернутые афиши и бутылку виски. Потом, вынув из треноги древко, он прямой рукой торжественно вручил знамя девочке и с криком "Да здравствует Старая Англия!" приложился губами к выцветшему полотнищу. Встал на колени, свернул и уложил коврик вместе с треногой в чемодан, взвалил его на плечо, поднялся, обвел все вокруг последним презрительным взглядом, встал между стражами и, сгорбившись, пошел мелким шагом. За ним засеменила девочка, она несла знамя и кашляла.

Какое-то время о нем ничего не было слышно. Ходили слухи, что его продержали в каталажке с десяток дней, потом отпустили, чтобы дать возможность проводить девочку из больницы на кладбище Новой церкви. За больничными дрогами бедняга шагал, закрыв глаза, спотыкаясь на каждом шагу; когда гроб опустили в могилу, он огляделся вокруг и стал причитать, как бы зовя кого-то.

Однажды в понедельник, под вечер, когда торговцы уже разбирали свои прилавки, сматывали навесы и грузили те-

лежки, Боб Ас снова появился на соборной площади, открыл чемодан, вынул оттуда знамя и железный шар, заправил в кольцо шара обрывок веревки, связал концы, сунул голову в петлю, взял древко знамени и с поникшей головой и с болтающимся у колен шаром побрел к въезду в древний Борго-аль-Корнио[1], время от времени прощально оглядываясь на чемодан. Несколько пацанов бежали вслед за ним и что-то кричали. На перекрестке у виа Тинтори Боб Ас остановился, повел вокруг страдальческими глазами, достал из кармана длинную черную ленту, завязал ее на вершине древка, улыбнулся и пошел дальше к пьяцца Меркатале. Когда он ступил на площадь, с холма Ретайя подул встречный ветер, желто-зеленый ветер под ясным весенним солнцем, насыщенный запахом кипариса и дрока, запахом трав и облаков. В тени портиков блестящие наковальни медников, оставивших работу до завтра, еще испускали стук молотков, по огромной площади еще звонко звучало эхо их последних ударов по кувшинной меди. Звук медленно угасал вместе со светом дня. Боб Ас посмотрел вверх на Ретайю, споткнулся, чуть не упал, пошатываясь, пересек площадь, прошел под аркой ворот и остановился на мосту Меркатале.

Полноводная, разбухшая от ила Бизенцио бежала вниз, ударяя в опоры моста краями своих глубоких конусообразных пенных водоворотов, разбивавшихся с глухим шумом. Могучими руками Боб Ас определил на парапет сначала железный шар, затем, подтянувшись на локтях, занес торс и ноги, постоял секунду на колене, посмотрел на реку, с трудом поднялся на ноги, медленно, оставив шар качаться над пустотой, поднес к губам свисавшую со знамени черную ленту и ступил вниз.

Содом и Гоморра

По крайней мере раз в жизни глас иерихонской трубы звучит громко и призывно в сердце каждого человека. Когда я был еще тосканским мальчишкой, то часто вдруг просыпался весенними ночами, услыхав во сне трубный глас в долине реки Бизенцио. Обычно это была трепетная ночь, стояла глубокая и ясная, как озеро, тишина.

1. Город Прато возник в X в. в результате объединения двух поселков — Борго-аль-Корнио и Каструм-Прати.

Как-то давно в концертном зале Гаво в Париже два лоснящихся и дерзких американских негра пели спиричуэл перед публикой, больной сплином и сексуальной неудовлетворенностью; один из негров, тот, что потемнее, пел голосом низким, приглушенным и утробным, мрачным и мстительным, второй — страстным, умирающим контральто, голосом прикованной к скале Андромеды. Слова спиричуэла несли хвалу добродетели Иисуса Навина и его трубам под стенами Иерихона. Два негра пели, вознеся к небесам глаза и сомкнув руки, как вифлеемские пастухи, преклонившие колени при виде хвоста кометы, их бледные ногти на кончиках черных пальцев светились, как языки газового пламени, как огни святого Эльма. Такие огоньки были, наверное, и на кончиках пальцев святой Терезы и святой Екатерины, когда они творили молитвы. Оба певца своими белыми глазами провожали полет черных ангелов с черными курчавыми волосами и отвисшими губами, ангелы парили на облаке пыли, поднявшемся над развалинами иерихонских стен. Негры по-своему видят ангелов: негритянская Божья матерь — она как польская Дева Мария из Ченстохова, почерневшая от пожара во время шведской осады города.

Отзвуки того спиричуэла сопровождают меня сегодня утром, когда я еду верхом по иерусалимской дороге по направлению к Мертвому морю. Мартовское небо, неспокойное над Масличной горой, исполосованное светлыми потоками, как поверхность морского залива, становится темно-голубым в вышине небесного свода, а внизу, где горизонт укладывается волнистой линией по горам Моава, раздутые ветром и цветочной пылыцой облака отражают желтизну выжженных лугов и каменистых одиноких островков земли Лота. Оливковые и кипарисовые рощи оживляют местность, иногда плавная линия холма напоминает тосканский пейзаж кисти Джотто. Так, ослабив поводья, я еду в раздумьях и созерцании, когда вдруг слышу трубный глас.

Ночь я провел на постоялом дворе "Добрый самаритянин" на постеленной на земле циновке в комнате, загроможденной седлами и пустыми корзинами, которые валялись вдоль стен. Из Иерусалима я выехал на рассвете того же дня, моя лошадь взбиралась по заросшим травой холмам, которые вдруг круто обрывались в глубокую долину реки Иордан; было жарко, весенний ветер доносил из пустыни весть о первых тучах саранчи. Проехав за день холмы и долины к востоку от Масличной горы вплоть до нависающей над Иерихоном горы Искушения, где Иисус умерщвлял плоть и был искушаем дьяволом, я несколько часов отдохнул в греческом монастыре Козиба, подвешенном, как клеть, к скалистому склону горы над провалом

Эль-Кельт, и затем направился к Неби Муса, где по мусульманским поверьям похоронен Моисей. Было уже темно, лошадь устала, и решение остановиться на полпути и провести ночь на постоялом дворе "Добрый самаритянин" показалось мне разумным. Перед дверью гостиницы, обязанной своим названием милосердному жесту, описанному в апокрифах, стоял маленький, серый от пыли и груженный кожаными чемоданами "форд". Пока я слезал с седла, из заведения вышел и с видом уставшего меня ждать человека подошел худой, проворный старичок с короткими ногами, маленькой головой и тонкими, улыбающимися губами на умном, лишенном растительности, морщинистом лице. С сердечностью старого друга он пожал мне руку и, взяв под локоть, сказал:

— Извините за манеру представляться: меня зовут Франсуа Мари Аруэ, господин де Вольтер.

— Тот самый? — воскликнул я.

— Именно так, фернейский патриарх, автор "Кандида", "Сборника вздора", "Философских писем" и других вещей.

— Такой удачей, — сказал я, — я обязан, конечно же, больше случаю, чем моей дальновидности, — и прибавил несколько любезных фраз, какие обычно говорят в подобных встречах, которые были бы чудом в любом другом краю, но не в стране Палестине на реке Иордан, где по давней традиции чудеса — события не из ряда вон выходящие и где никто не обращает на них внимания. Тем временем араб взял под свою опеку мою лошадь: принялся расседлывать ее и снимать мундштук.

— Мне особенно приятно, — сказал Вольтер, проводя меня под руку к входу, — встретить воспитанного человека, который не кажется мне ни евреем, ни арабом, ни англичанином, — и сделал несколько удивленный жест, узнав, что я — итальянец, путешествующий в свое удовольствие и, кроме того, не паломник.

— Я убежден теперь, — продолжил он, — что предпочтительнее вера, что движет горами, чем вера, что движет людьми.

И добавил, что в результате многолетнего опыта, после всех пережитых, особенно в начале этого века, разочарований, к которым привела его философия, утратив иллюзии, взращенные европейской моралью, то есть современной моралью, судьей и единственным ответственным за которую он считал самого себя (здесь он тихим голосом сказал мне, что гордится ошибками ближнего не меньше, чем собственной правотой, и не может отказать себе в этом чувстве), — он выбрал для жизни профессию, которую предрассудки теперешнего времени сделали значительно более благородной, чем профессия философа.

— От моих друзей в Америке, — заключил он, — чьим доверием я еще пользуюсь благодаря моему давнему расположению к Гурону из "Простодушного", я принял предложение стать на территории Франции, ее колоний, протекторатов и подмандатных территорий генеральным представителем по продажам машин марки "форд", механизм функционирования которых я надеюсь однажды разгадать лучше, чем Альгаротти[1] сумел разгадать механизм функционирования моей философии.

— Никто в Париже, — перебил его я, — конечно же, не может похвастать, что удостоился судьбы лучшей, чем ваша: разве вы не стали в некотором роде представителем американской, то есть наименее вольтерьянской в мире философии в наиболее вольтерьянской стране на земле?

— А кто вам сказал, — ответил фернейский патриарх, — что Америка Форда менее вольтерьянская, чем Франция? А посему, что вы думаете о том, что именно Форду случилось совершить чудо и привести Вольтера на Святую землю?

— Вот чудо, — сказал я, — которого самому Моисею не мечталось совершить, даже если бы он и получил буржуазное воспитание.

На эти слова Вольтер обернулся и с улыбкой посмотрел на меня:

— Что касается Моисея... — начал он, но в тот момент бородатый босоногий араб в короткой рубахе-галабее подошел к стоящему посреди комнаты столу, подождал, пока мы усядемся, расставил на столе тарелки и стаканы, графин с вином, терракотовое блюдо с какой-то едой и вышел, искоса поглядывая на нас.

— Теперь я понимаю, — сказал Вольтер со смехом, — почему "Добрый самаритянин" называется по-арабски "Хан эль-Хатрур", что значит "Воровской постоялый двор".

И он рассказал мне, что гостиницы такого рода, разве что под другими названиями, он часто встречал по всей Сирии, которую почти за месяц исколесил вдоль и поперек, изучая состояние рынка и оценивая на месте возможность примирить философию Форда и леность сирийцев.

— Здесь хороший рынок, — добавил он, — для недорогих машин, но французская политика в Сирии далеко не благоприятствует ведению дел.

А увидев мою улыбку, воскликнул:

1. Франческо Альгаротти (1712–1764) — итальянский писатель и популяризатор науки и искусства, близкий друг Вольтера.

— Мог ли кто-либо вообразить себе автора “Кандида” на улицах Дамаска за рулем “форда”?

От французской политики в Сирии наш разговор перешел к английской политике в Палестине. Вольтер не мог успокоиться при мысли, что именно англичанам выпала доля оберегать святые места и управлять такой щедрой на чудеса страной.

— Британцы не умеют управляться с чудесами: во всей истории Англии не встретишь ни одного чуда. Я не хочу сказать, что там нет людей, не пытающихся время от времени сотворить чудо и при необходимости сумевших бы его совершить, но пока о таковых мне ничего не известно, да и английские святые, те немногие, к которым отсылают календари — слишком джентльмены, для того чтобы быть святыми и творить чудеса. Что касается меня...

Наверное, он хотел добавить, что не верит в чудеса, но я предупредил его и скромно улыбнулся:

— Ясно, вы не верите в чудеса потому, что сами не умеете их творить.

— Никогда не пробовал, — ответил Вольтер. — Я не верю в природу, как Руссо, или в автомобили, как Форд, и считаю, что не способен практиковать это искусство. Современный француз не способен творить чудеса.

Здесь мы пустились в обсуждение всякого рода чудес, магических тайн, древних египтян и легенд, сопутствующих их цивилизации. Я приехал в Иерусалим после долгого пребывания в долине Нила, которую пересек во всех направлениях от Александрии до Асуана, и во мне еще живо было разочарование, из которого вытекает моя самая черная неблагодарность к Египту. Эта страна не имеет в моих глазах ничего таинственного или мистического; цивилизация, оставившая в наследство лишь могильники, не может вызвать ничего, кроме мрачной тоски. К счастью, мне веселило душу воспоминание о мумиях, которые древние египтяне для консервации набивали луком. Вольтер был того же мнения, разве не он написал в “Царевне вавилонской”, что египтяне si fameux par des monceaux de pierres, se sont abrutis et déshonorés par leurs superstitions barbares?[1] Автор “Кандида” безудержно смеялся при мысли, что мумии тех цариц с ясным ликом, ласковыми глазами, тонкими, улыбающимися губами и тех царей с благородным, гордым ликом лежали в своих золотых саркофагах с набитым луком нутром. А

1....столь прославленные своими нагромождениями камней, опустились до скотского состояния и ославили себя варварскими суевериями (*франц.*). Перевод Н. Коган.

что же тогда говорить о набальзамированных крокодилах, мышах, собаках, змеях и кошках, лежащих в могилах за компанию с царями и царицами?

Вино было сладкое и прозрачное, и по моей крови пошло приятное брожение. Так мы долго беседовали о египтянах и об их "нагромождениях камней" (пирамиды для Вольтера тоже были не чем иным, как monceaux de pierres), о современных англичанах, об их терпении перед лицом бессмертия и их свободе перед лицом небес (разве не Вольтер написал в своих письмах о квакерах, что любой англичанин comme homme libre, va au ciel par le chemin qui lui plâit?[1]). В беседе мы постепенно перешли к причинам моего путешествия по Святой земле, и автор "Сборника вздора" спросил меня, остановлюсь ли я в Иерихоне или намерен продолжить путь за реку Иордан, и предложил сопроводить меня на машине до Содома.

— От католического патриарха в Иерусалиме, итальянца, я узнал, — добавил он, — что раскопаны развалины этого города, имеющего большую важность в истории цивилизованных народов. Я хотел бы вернуться в Париж, имея возможность сказать, что провел ночь в Содоме.

Я ответил, что, пожалуй, закончу мое путешествие по Палестине, как и начал, то есть верхом на лошади, что буду очень рад такому спутнику, но лучше, если мы встретимся в Иерихоне и в Содоме, где я его быстро нагоню.

— Однако предупреждаю вас, — заключил я, — что было бы крайне неосторожно ночевать в Содоме: это город, в котором нужно держать ухо востро.

Действительно, английские власти в Иерусалиме посоветовали мне не доверять арабам, живущим на берегах Мертвого моря: долина Иордана еще находилась в брожении, и опасность нового восстания против евреев нельзя было считать полностью исключенной.

— Тогда присмотрим друг за другом, — сказал со смехом Вольтер.

После долгих разговоров в этом духе мы разошлись спать; с рассветом я должен был отправиться в путь на лошади, а автор "Философского словаря" собирался нагнать меня на своем "форде" в Иерихоне.

Во сне вовсю трубили трубы и рушились стены, потом пришел Иисус Навин, маленький и худой, он встретил меня с большой радостью, объятиями и рукопожатиями, как если

1. ...человек свободный — отправляется на небо тем путем, какой он сам себе избирает (*франц.*). Перевод С. Шейнман-Топштейн.

бы виновником всех тех разрушений был я. Обняв меня в последний раз, Иисус Навин сел в "форд", который под звук клаксона отъехал и пропал в пыли.

Вольтер остановил машину.

— Если не ошибаюсь, мы почти приехали! — воскликнул он.

Мы еще не доехали, но точно были уже недалеко — вот он, в двух милях от нас, город Иерихон с его белыми домами, огородами и пальмовыми и сикоморовыми[1] рощами.

— Кто знает, — сказал я, — не жив ли и не зеленеет ли еще тот сикомор, на который взбирался начальник мытарей Закхей, чтобы увидеть Христа.

— И кто знает, — добавил фернейский патриарх, — не висит ли еще в окне блудницы Раав красная тряпица, спасшая ее от резни[2].

Я перевел коня на шаг рядом с медленно ползущим "фордом", и так, беседуя, мы продолжили наш путь к Иерихону.

Разговор шел об ангелах и чудесах. В Иерихоне случается все, и можно полагать, что чудеса по-прежнему остаются единственной монетой, имеющей реальное хождение в истории этого края. Прошли времена Иисуса Навина и Елисея, когда ангелы прогуливались по окрестностям в одеждах из белоснежного льна, с длинными власами по плечам и светящимися, серебристыми и мерцающими, как рыбины, руками. Конечно же, эта редкая порода крылатых людей еще не перевелась, они скрытно живут и сегодня в долинах и пещерах, изредка спускаясь постучаться в монастырские ворота или в дверь крестьянского дома, утолить жажду в источнике пророка Елисея, совершить омовение в водах Иордана, обменяться парой слов с нищими или паломниками, которые встречаются в определенное время на улицах Иерусалима. Увидеть ангела, поговорить с ним было моей мечтой с самого детства. Помню, однажды, за несколько месяцев до войны, я прочел, что на площади какой-то деревни в России неожиданно появился ангел, он пришел сделать предупреждение крестьянам, чтобы они из уважения к Святому Духу остерегались есть голубей. Мужики очень удивились этому внушению, потому что на памяти людской во всей России вообще, а в той деревеньке в частности, никогда не ели голубиное мя-

1. Сикомор — библейская смоковница.
2. Согласно Книге Иисуса Навина, блудница Раав укрыла в своем доме соглядатаев из войска Иисуса Навина, за что во время взятия города его воинами была спасена (знаком служила червленая веревка, вывешенная из окна).

со с тем, чтобы не осквернить зубами Святой Дух. Но, похоже, ангел был информирован лучше, чем они, правда и то, что он обговорил, и в весьма жестком тоне, этот предмет наедине со старостой, после чего ушел, медленно помахивая крыльями и угрожающе покачивая головой. Спустя несколько месяцев в наказание за святотатство и вправду разразилась война. Я всегда верил в того ангела в русской деревне, и с тех пор не раз мне доводилось узнать то в одном, то в другом человеке среди многих встреченных в жизни людей ангела, именно ангела с крыльями, хотя всякий раз меня мучило сомнение: не обманулся ли я?

Однако я уверен, что ангелы не так уж и редки, как можно было бы думать. Один достойный доверия человек рассказал мне, что во время войны в 1917 году в одном лондонском госпитале английскому офицеру, раненному в Палестине в бою за Иерусалим, каждую ночь являлся некий юноша с бледным, почти сияющим лицом. Неизвестный входил в окно, приближался к койке раненого и ложился с ним рядом; на рассвете он тем же путем молча уходил, едва касаясь подоконника. Сами свидетели считали все происходящее сновидением, и вначале никто о необычном госте не говорил. Но визиты повторялись, и некоторые обитатели палаты, кто лежал поближе, постепенно разглядели у юноши за плечами что-то светящееся, похожее на сложенные крылья. Без сомнения, то был ангел, и по тому, как он, покачивая бедрами, шел по короткому пути от окна к кровати офицера, раненые из той палаты определили: это ангел-гермафродит. Посвященная в невероятную историю медсестра позаботилась закрыть окно, хотя стояло удушающе жаркое лето, — никто не жаловался, все жадно вглядывались в полутьму. Вот ангел снова явился на карнизе и тихо постучал в стекло. Раненый офицер встал — он казался спящим, — на цыпочках подошел к окну, открыл его и, шагая как сомнамбула, вернулся в постель. Его лицо освещала улыбка ребенка, которому снится сон. Молчаливый ангел вошел легким шагом и лег с ним рядом, на рассвете он исчез и несколько ночей не являлся. Но однажды ночью некоторым показалось, что они видели, как ангел вошел, приблизился к постели раненого, наклонился поцеловать его и исчез. Утром офицера нашли мертвым с длинным серебристым пером в сердце, прозрачным пером с голубыми прожилками, а едва медсестра коснулась его пальцем, оно распалось на тысячи невидимых осколков, как если бы было стеклянным.

Вольтер улыбался моим фантазиям. В ангелов он не верил, а уважал только пророков за их надежную человечность и неукротимую силу духа.

— То были люди! — говорил он.

Получалось, что время пророков ушло, сегодня легче встретить ангела, чем пророка. Легче встретить людей, правящих народами с помощью угроз, а природой — с помощью чудес.

— Несколько лет тому назад, — добавил он, — случилось мне прочесть одну очень похожую на вашу историю. Но в вашей ангел убивает офицера, а в моей пророк воскрешает мертвого ребенка. Однажды Елисея, того самого, что в Вефиле сделал так, что две медведицы разорвали насмерть сорок два ребенка, посмеявшихся над его плешью, позвала Сонамитянка, у которой умер сын. Елисей вошел в комнату, где лежал мертвенький и заперся на ключ, потом забрался в его постель, накрыл собой мальчика и приложился губами к его губам. Он несколько раз вставал, ходил по комнате, возвращался и снова растягивался над ребенком до тех пор, пока дитя не воскресло. Как видите, Елисей тоже не шутил. Но то были времена, когда ангелы запросто входили в любой дом, садились за стол, крестьяне накрывали для них ужин и радушно им прислуживали, вовсе не удивляясь таким неожиданным посещениям; а ангелы, поев и выпив, предсказывали будущее, раскрывали тайны Господни, предрекали женщинам беременность в течение года, играли с детьми в прятки, исчезая и появляясь в мгновение ока то в одном углу, то в другом, как то гаснущее, то вспыхивающее пламя; потом прощались со всеми и уходили пешком, как и пришли. Не буду распространяться о том, что творили пророки, и не только пока были живы, но и после смерти: всякого рода чудеса, поразительные трюки, замечательные и необычнейшие вещи. Вспомните Елисея, мы как раз скоро увидим его знаменитый источник. Как-то раз могильщики хоронили одного покойника рядом с могилой Елисея, когда увидели нескольких моавитских разбойников из тех, что наводняли в то время страну. Могильщики схватили покойного, бросили его в могилу Елисея и спешно убежали; мертвый же скатился вниз, упал на кости пророка и, едва их коснулся, вернулся к жизни, встал на ноги со вздыбленными волосами, выскочил из могилы и бросился вдогонку за могильщиками. Это всё библейские истории, и есть резон полагать, что если они были правдивыми тогда, то должны быть правдивы и сегодня. Не стану от вас скрывать, я не хотел бы вернуться в Париж, не повидав ангела или, по крайней мере, пророка.

Тем временем мы прибыли в Иерихон и остановились у источника пророка Елисея, у подножия того холмика, где виднелись сохранившиеся кое-где остатки стен, которые

Иисус Навин разрушил своим трубным гласом. Холмик — наподобие Тестаччо[1], здесь в изобилии валяются черепки, а из настоящих развалин проглядывает кое-где двойное кольцо стен с основанием из грубо отесанных камней. Крошечный город, этот знаменитый Иерихон, в свои три тысячи лет или около того был величиной с акрополь Алатри в Чочарии или с пьяцца Колонна. У гиганта Голиафа он весь уместился бы в кулаке. Посмотреть на эти разбитые кирпичи, эту краснова-тую землю, эти земляные полы, полы лачуг, а вовсе не дворцов, — и сразу становится ясно, что гласа всего нескольких труб было бы достаточно, чтобы произвести такие разрушения, хватило бы и одной флейты. Печальное зрелище, и эти руины выглядят еще более жалко, если обвести взглядом весь библейский пейзаж с горами Моава, долинами Иордана, горой Искушения, голубой поверхностью Мертвого моря и изогнувшейся дугой далекого горизонта.

Молодой американский археолог с крючковатым носом и отвисшими ушами, который за счет сионистского комитета Филадельфии роется среди развалин древнего Иерихона, никогда не простит турецким солдатам, в 1917 году разбившим лагерь рядом с источником пророка Елисея, что те разрушили последние стены, которые не удалось повалить Иисусу Навину и которые профессор Зеллин из Вены раскопал в 1909 году. Молодой археолог исполнен восторга перед исторической достоверностью Библии.

— Подумайте, — говорит он, — это тот самый источник, воды которого Елисей очистил солью. Огороды, виноградники, цветущие сады роз, знаменитых иерихонских роз, уже тысячи лет они утоляют жажду из этого источника, который и сегодня, как во времена Елисея, орошает поля вокруг про́клятого города. Кстати о проклятиях: доложу я вам, Библия — это собрание очень точных фактов. Когда Иисус Навин трубным гласом совершил деяния, следы которых мы видим и сегодня, он собрал народ и заставил его принести клятву: “Да будет проклят тот, кто попытается восстановить Иерихон: он возведет город на своем старшем сыне и поставит врата города на своем младшем сыне”, что означало: умрут сыны его и возведет он город на их могилах. Какое-то время спустя, говорит Книга Царств, некий Хиил из Вефиля отстроил Иерихон: он возвел город на Авираме, своем первенце, а городские ворота поставил на Сегуве, своем млад-

1. Тестаччо — искусственный холм на юго-западе Рима, состоящий из разбитых амфор времен Римской империи.

шем сыне. И что же? Раскопки профессора Зеллина раскрыли под полами домов множество детских могил, — заключил археолог. — Это впечатляющее открытие сам Зеллин описал в июле 1910-го в "Revue Biblique"[1].

— А ангелы? — спросил я. — Ангелы еще попадаются здесь?

— В зависимости от времени года, — ответил археолог. — Англичане безжалостно преследуют ангелов и за последнее время убили великое их множество. Ангелы стали встречаться реже, но в этом году — может, после исключительно мягкой зимы — они в большом изобилии появились по всей стране.

Тем временем мы обошли стены города и вышли на улицу возле источника пророка Елисея.

— Советую вам, — сказал археолог Вольтеру, попрощавшись с ним и пожелав доброго пути, — не оставаться на ночь в Содоме, это было бы неосмотрительно. Там могут встретиться... — Шум мотора заглушил его слова.

Обернувшись в седле, чтобы лучше расслышать (я уже взобрался на лошадь и ехал впереди "форда"), я увидел, как американский археолог побежал к стайке мальчишек, спешивших, спотыкаясь, к нам. То были черноглазые, с опаленными солнцем лицами и вьющимися, блестящими волосами маленькие польские и венгерские евреи из сионистской колонии Иерихона. Во главе шагал малыш двух вершков ростом, он шел, гордо выпятив грудь, как Иисус Навин, и, надув щеки, выдувал из жестяной трубы такие сильные и резкие звуки, что они резали ухо. В два прыжка археолог подлетел к не ожидавшему такого Иисусу Навину, вырвал у него трубу и швырнул ее в источник пророка Елисея.

— Мудрая предосторожность, — заметил Вольтер, — никогда нельзя знать, какой еще беды ждать от трубного гласа.

Теперь нет нужды в чудесах, чтобы пересечь реку Иордан.

— Я не могу понять, — сказал Вольтер, когда мы были на середине моста, — отчего во всей Библии нет и следа упоминания даже о каком-нибудь деревянном мостике? Господь Моисея охотнее прибегал к чудесам, чем к инженерам. Ну, для перехода через Красное море или для перехода вброд реки Иордан, ясное дело, чудо было использовано неплохо, ведь речь идет о переводе на другой берег бесчисленного множества людей и телег, но для пророка Илии или его ученика Елисея хватило бы и кладки. Истинно, чудеса ничего не стоят для того, кто умеет их совершать.

1. "Библейское обозрение" (*франц.*).

Я придерживался другого мнения, чем автор "Кандида". В такой стране, как эта, легче совершить чудо, чем построить мост, и нигде не сказано, что Господу Моисея не нравится экономить время и усилия. И потом, если бы мы тоже попытались перейти вброд Иордан, неизвестно, не расступились бы воды реки и перед нами, как перед пророками Илией и Елисеем.

— Если хотите, — предложил Вольтер, — можем попробовать.

Но мы были уже на другом берегу и договорились, что сделаем это на обратном пути.

— Не хочу вас упрекать, — продолжил фернейский патриарх, — но, мне кажется, вы слишком верите в чудеса. Вы — итальянец, и это все объясняет. Вы, итальянцы, слишком легко верите в чудотворные вещи, и вся история ваших деяний и ваших побед страдает от этого. Благодарение Господу, мы, французы, более осмотрительны и направлены скорее к сути, к конкретике. Мы тоже привыкли, что нас предают, но нас чаще спасает разум, нежели фантазия.

Он прервался и обратил взгляд к простиравшемуся перед нами Мертвому морю, синему и непроницаемому под косыми лучами солнца. Дорога сворачивала налево, к востоку, направляясь между морем и краем пустынной равнины, усеянной сухими кустами и песчаными проплешинами и похожей на огромную изъеденную паршой голову.

— Вы не обидитесь, — продолжил беседу Вольтер, — если я скажу вам, что итальянцы похожи на Капитана Мертвого моря?

Незадолго до перехода через иорданский мост в трактире Спириотикеса — грека с черными нафабренными усищами и глазами-кресалами, из которых солнце выбивает искры при каждом движении его головы, — мы повстречали одного чванного, заросшего бородой, пузатого персонажа, собиравшегося пососать кофе из маленькой медной чашки. То был знаменитый Капитан Мертвого моря, Христофор Колумб со ржавого парохода, совершавшего регулярные рейсы между устьем реки Иордан и берегом Керака, где построенный крестоносцами замок напоминает о событиях времен Рено де Шатийона: пески и заросли ежевики уже много веков осаждают увенчанные башнями стены, которые безжалостно точат мыши. Сидя под навесом из зеленой листвы рядом с морским волком, Спириотикес слушал нас не мигая. Тень от навеса разбивалась в нескольких шагах от нас о золотисто-голубой берег Иордана, играющий с мутными водами реки. Именно в этом месте Иоанн крестил Христа, и грек-трактирщик внимательно присматривает за рекой — ни один Иисус Навин, ни один Илия не пройдет этот брод, не дав ему чаевых.

Когда Спириотикес посоветовал нам вернуться обратно или провести ночь у него, если мы не хотим попасть в бурю, обозначившуюся на горах Моава со стороны Содома, — "или вода, или огонь, или пепел, в Содоме всегда что-то падает сверху", — Капитан Мертвого моря вдруг резко поднял голову и крикнул громовым голосом:

— Здесь никогда не идет дождь, никогда!

И, неожиданно склонившись в поклоне, добавил сладким голосом:

— Не нужно пугать этих господ. Известное дело, буря есть буря, но я вам должен сказать, не нужно бояться бури. Я ничего не боюсь и вот уже сорок лет держусь на плаву в этом море. Я — лучший моряк на всем Мертвом море, и нет никого лучше меня.

— Тем более, — перебил его Вольтер, — что здесь других и нет, разве вы не единственный моряк на всю округу?

— Единственный и наилучший! — ответил Капитан. — Потоп накроет всю твердь, а я — не потону!

И еще более сладким голосом:

— Однако это чудо, настоящее чудо, что я все еще на плаву. Представьте, за сорок лет мне ни разу не случалось идти ко дну.

И вот теперь Вольтер сравнивал итальянцев с тем морским волком.

— Почему я должен обижаться? — ответил я. — По мне, тот бравый Капитан весьма похож на джентльмена.

— Без сомнения, — парировал автор "Сборника вздора", — но на джентльмена, верящего в чудеса. Его вера так слепа, а совесть так спокойна, что он больше верит в чудесную добродетель своего судна, чем в химический состав воды Мертвого моря. Тот факт, что его посудина не может пойти ко дну, объясняется не чудом, а чрезвычайной плотностью воды. Анализы доктора Лорте показывают наличие в ней такого количества хлоридов и бромидов магния, что ни один живой организм не может жить в этой воде. Подумать только, на семьдесят частей воды приходится тридцать частей хлорида натрия, кальция, магния, калия, бромида магния и сульфата кальция. Попробуйте бросить в эти воды месячного ребенка — он не утонет. Это море, в котором все держится на поверхности, в котором кораблекрушение невозможно. И как бы Капитан Мертвого моря ни старался, его корабль не разобьется о скалы. Этот моряк не должен кричать о чуде, если он держится на плаву, — было бы бóльшим чудом, если бы он пошел на дно.

— Но я не понимаю, — сказал я с улыбкой, — почему итальянцы должны быть похожи на этого бравого Капитана?..

Тут поднялся сильный ветер и зеленая туча, уже с час висевшая над нашими головами, — время от времени солнце зажигало в ней странные серебристые отблески, как если бы она была набита извивающейся рыбой, — неожиданно опустилась вниз, и из нее с шелестом посыпалась бесчисленная саранча. Сразу же красноватая пыль поднялась над скудной долиной, и вскоре мы оказались в круговерти: потоки саранчи ударяли в иссохший кустарник, в песчаные проплешины и в морскую гладь с шумом сухих листьев, побиваемых градом. Чудовищные пожиратели всего цеплялись за волосы и одежду, колотились о лицо, покрывали собой землю на много миль вокруг; воздух сверкал и жужжал от серебряных крыл, солнце наклонными клинками своих лучей пронзало его; мрачное море кипело. Не хватало дыхания, глаза жгло огнем; круп лошади блестел маленькими зелеными и желтыми монстрами с кровожадными челюстями; затхлость пота и кислая муравьиная вонь исходили от этой живой жужжащей тучи.

Я пустил лошадь в галоп, следом рванул "форд".

— Стой! Стой! — кричал вцепившийся в рулевое колесо Вольтер. Он пригнул голову, ослепленный необычным дождем, терзавшим его лицо кровавыми укусами, — новый король Лир, съедаемый угрызением-саранчой.

Наконец мы вырвались из облака на открытое место и осмотрелись, запыхавшиеся, но приободренные. На обочине дороги сидели, будто ожидая кого-то, два человека, одетые как арабы. Они подняли головы и приветствовали нас по-английски.

— Добрый день, — ответил Вольтер и спросил, далеко ли до Содома.

— Содом там, — сказал один и величественным жестом простер руку в сторону возвышавшегося невдалеке холма, у подножия которого виднелись палатки, несколько домишек и легкий дымок, поднимавшийся из складок местности.

Неизвестные выглядели лет на тридцать, не больше, и хотя были они высокими и сильными людьми с широкими плечами и мускулистыми шеями, руки они имели мелкие и белые, лица детские, почти девчоночьи, в рамке разделенных на пробор светлых волос, спадавших на плечи, как у ангелов работы Беноццо Гоццоли.

— Если вы тоже едете в те края, — продолжил неизвестный, долгим, внимательным взглядом посмотрев нам в глаза, — мы могли бы проделать остаток пути вместе.

— Тогда садитесь, — любезно предложил Вольтер. — Не знаю, удобно ли вам будет, но лучшего я предложить не могу.

— Этого достаточно, — сказал тот из двух, что не открывал еще рта, — чтобы счесть вас джентльменом даже в одной миле от Содома.

В пути неизвестные спросили фернейского патриарха, не встретили ли мы перед мостом через Иордан инженеров из английского комиссариата в Иерусалиме и добавили, что сами они из дорожной полиции, у них приказ прибыть в Содом и произвести там расследование печальных событий предыдущего дня и что они очень удивлены видеть нас одних и безоружными в такой небезопасной стране. Накануне вечером в Содоме на одного американского археолога, приехавшего из Бостона на поиски развалин дома Лота, напали несколько местных арабов и отдубасили его по своему святому разумению, так что он спасся чудом, как и сам Лот.

— Мне вовсе не хотелось бы, — сказал Вольтер, — оказаться на месте археолога, я надеюсь, вы в случае необходимости поможете нам отбиться от содомитов.

И с хитрой улыбкой принялся сквозь зубы напевать свою песенку о Лоте:

Loth but
et devint tendre
et puis il fut
son gendre[1].

— Вы, англичане, — сказал он, закончив петь, — весьма сильны в античной истории, но в делах святой истории ваше невежество более известно, чем невежество Руссо.

— Я признал бы вашу правоту, — парировал тот, что казался постарше, — если бы мы были, как вы говорите, англичанами, но мы из этих мест, и святая история — в некотором роде наша семейная история.

— Так, значит, вы евреи? — спросил фернейский патриарх.

— Мы не евреи и не арабы, — ответил тот, — мы — ангелы.

— Этого я и ждал, — сказал миролюбиво Вольтер, — хотя до сегодняшнего дня сомневался в вашем существовании. Но в этой стране возможно все, а ваш Бог всегда был добрым faiseur d'anges[2]. Однако, надеюсь, вы не намереваетесь убеждать меня в вашем существовании и для этого устраивать со мной схватку по примеру ангела, бившегося с Иаковом.

1. Упился Лот, / ну, и потек, / прошел лишь год / и вот: он сам себе зятек (*франц.*).
2. Творец ангелов (*франц.*).

— Мы здесь для того, чтобы защищать людей, — ответил ангел, — а не нападать на них, — и, подняв края большой белой накидки, показал нам свою английскую форму табачного цвета.

И рассказал их с товарищем историю, довольно характерную почти для всех ангелов Палестины. Прогнав турок, англичане сделались хозяевами страны и с конца 1918-го стали набирать солдат и служащих среди местных жителей — арабов, греков, евреев, ангелов — когда с помощью денег и обещаний, когда силой. То была настоящая racolage[1]. Немногие ангелы, спасшиеся от войны, религиозных преследований, голода и эпидемий, веками истязавших Святую землю, вдруг оказались вынуждены спешно бросать свои поля и дома и бежать, чтобы дать место евреям, которых политика Бальфура со всех концов света направляла в Палестину, или были вынуждены подчиниться власти новых хозяев. Далеко не всем удалось вовремя пересечь границу с Сирией или Турцией: идущих пешим ходом ангелов схватили за перья на полпути к ней, а летевших настигли эскадрильи с иерусалимского аэродрома, кого-то вытащили из пещер в горах Моава; потом пленным ангелам обрезали крылья, чтобы они не могли бежать. Наших двоих друзей постигла та же участь, и они были вынуждены согласиться на английскую униформу, жалованье и службу в дорожной полиции Его Британского Величества. Известно, в колониальной английской администрации великое множество ангелов служит еще со времен Гладстона, вдохновленного, говорят, самим Господом.

— Искренне жаль, — сказал Вольтер, — что больше нельзя увидеть вас с распахнутыми в полете огромными серебряными крылами. Но я уверен, что в Париже вы имели бы успех и в таком виде.

— Если бы нам оставили хотя бы обрубки крыл, — воскликнул ангел, — чтобы подняться хоть на пядь от земли!

— Англичане, — заметил я, — не допускают, чтобы подчиненные люди и народы могли пользоваться благами британской политики.

— Не зря они похваляются своей филантропией, — сказал с улыбкой ангел. — Только филантропия может сохранить империю.

Тем временем мы добрались до подножия холма. Несколько арабов дремали, растянувшись на земле перед палатками и сделанными из тростника и глины лачугами, рассеян-

1. Вербовка (*франц.*).

ными по заросшему травой склону, где паслось стадо тощих овец. Поодаль, ближе к Мертвому морю, виднелись остатки стен, покрытых песком и сухим кустарником.

— Вон развалины Содома, а там, подальше, — Гоморры, — сказал ангел. — Соляная гора перед нами, местные арабы зовут ее Джебель-Усдум, это жена Лота.

— Если бы я боялся превратиться в соляной столб, — заметил автор "Кандида", — то вернулся бы обратно до темноты. По зрелом размышлении оставаться на ночь в этих местах не следует.

— А кто вас тронет, если вы с нами? — сказал ангел. — Меня зовут Артаксеркс, в долине Иордана мне знаком каждый камень. И все знают, что со мной шутки плохи.

Оглядевшись вокруг, он продолжил:

— В нескольких шагах отсюда есть древняя разрушенная башня, где во время войны турки держали свой наблюдательный пункт, там мы найдем безопасное убежище. Или вы боитесь, что современные жители Содома остались такими же, какими были тогда?

— Никогда не знаешь, как все обернется, — ответил Вольтер. — В любом случае, всегда лучше иметь прикрытие с тыла.

— Если вы считаете небезопасным оставаться в Содоме, мы можем поехать в Гоморру, она в двух милях отсюда, — предложил Артаксеркс.

— Я предпочитаю переночевать с содомитами, — сказал Вольтер, — я знаю их обычаи и смогу их остеречься. И потом, всем известно, что произошло в Содоме, а вот в Гоморре... Что за дьявольщина творилась в Гоморре?

— Этим же вопросом задаюсь и я, — ответил Артаксеркс.

Тем временем мы добрались до башни, и ангел не сказал больше ни слова.

Обняв руками колени, ангелы сидели в развалинах башни и пели: голоса были усталыми и нежными, слова мелодичными, напев печальным и монотонным, как напев узника из Вольтерры[1]. Они пели на неизвестном, гармоничном, как взмахи крыльев, языке. Позже с помощью Артаксеркса я попытался переложить на свой язык те голубые и воздушные слова, но голубой стал серым и мутным, полным земного мрака:

1. Имеется в виду тосканский город Вольтерра, где находится крепость-тюрьма, построенная в XIV—XV вв.

Анадиомен, ангел-кречет,
Со сладкими и сонными губами
Летит заре навстречу,
Едва шевеля крылами.

Артаксеркс пел, закрыв глаза и откинув голову; второй ангел казался спящим, опустив голову на грудь, едва шевеля губами, он пел как во сне:

Движет целомудренно бедрами
Ангел-гермафродит
С глазами сомнамбулы,
В сиянии перст и ланит.

Привязанный за уздечку к стоящему рядом с "фордом" столбу мой неспокойный конь в нетерпении ржал и бил копытом землю. Горячий, тяжелый ветер дул с моря — маслянистый ветер Мертвого моря с запахом морской соли и битума.

— Если бы англичане понимали язык ангелов, — сказал Вольтер, когда Артаксеркс и его товарищ закончили пение, — я думаю, они могли бы спокойно спать в Палестине, смежив глаза.

— И не только в Палестине, — заметил я. — Причина кризиса британской имперской политики состоит в том, что англичане, как когда-то и древние римляне, не могут понять язык ангелов.

— Англия, — сказал Артаксеркс, — совершила ту же ошибку, в которой историки обвиняют Рим, думая, что достаточно овладеть Палестиной, центром земли и небес, чтобы владеть миром; нет, нужно научиться языку ангелов, чтобы понимать язык человека и знать его тайны, а значит — властвовать над ним. Риму тоже не удалось уразуметь значение наших слов, и он мстил, обрезая крылья ангелам и заставляя их служить своей политике, низводя их до рабского положения и используя как инструмент в самых низменных делах. Предавший Христа Иуда был озверевший от рабского прислуживания и навязанного ему ремесла ангел: на самом деле Иуда служил в Intelligence Service[1] тех времен, он был агент-провокатор, как назвали бы его сегодня. Все это принесло беду римлянам и, конечно же, не сможет принести удачу англичанам.

— Нерадостное утешение! — воскликнул напарник Артаксеркса.

1. Секретная служба (*англ.*).

— Тебе ли, Лючия, говорить об утешении? — парировал Артаксеркс. — У тебя слишком гордый характер, и ты не утешился бы даже, если бы у тебя вновь появились крылья, а Лондон сгрызли бы мыши.

— Выходит, — спросил Вольтер, — ваш напарник — ангелица, поскольку зовется Лючия?

— Для нас, — ответил Артаксеркс, — имена не имеют значения: у моего товарища женское имя, но он не ангелица, а ангел.

— Вопрос не такой простой, как могло бы показаться, — сказал Лючия. — Все ангелы — гермафродиты, но стараются, может, из стыда, скрывать свой женский пол. Художники всегда изображают их ангелами, только в одной римской церкви есть единственное, насколько я знаю, изображение, знаменитая фреска, которая представляет их особями женского рода. Те ангелицы — единственные ангелы женского пола, которых знают профаны.

— Не понимаю, — сказал я, — почему вы должны краснеть, нет ничего худого быть такими, какие вы есть. Сам Наполеон, утверждают некоторые современные историки, был гермафродитом.

— Без сомнения, — добавил Лючия, — при Аустерлице Наполеон был мужчиной, а при Ватерлоо — женщиной.

— Известно также, — добавил я, — что он верил в ангелов.

— Ангелов — нет, — сказал Артаксеркс, — скорее в Папу. Стендаль вспоминает, как в разгар заседания Государственного совета во время дискуссии об отношениях с Ватиканом Наполеон воскликнул: “Если Папа мне расскажет, что сегодня ночью ему явился архангел Гавриил и поведал то-то и то-то, я буду обязан поверить ему”.

— Хотел бы я знать, — спросил Вольтер, — англичане используют вас как ангелов или как ангелиц?

— Невозможно разгадать намерения британской политики, — ответил Артаксеркс, — мы и сами часто оказываемся не в состоянии ничего понять. Верно одно: англичане с великой осмотрительностью используют инструментарий своей политики. Например, в Палестине они неукоснительно следуют библейским традициям. Возьмем наш случай. С какой целью нас послали в Содом? Восстановить в нем общественный порядок, нарушенный преступлениями и волнениями, которые с некоторого времени повторяются в этих местах с тревожной регулярностью. Тех двух ангелов, как говорит Библия, тоже послали в Содом для восстановления общественного порядка. Огонь и сера, которые Господь обрушил на город, конечно, нанесли вред, но не больший, чем кара, обещанная британ-

ским комиссаром современным жителям Содома, если они будут продолжать нарушать общественное спокойствие.

— И все же, — заметил я, — есть некоторая разница между преступлениями содомитов древних и содомитов современных.

— Древние граждане Содома, — сказал Вольтер, — в действительности не поднимали политического или расового вопроса и, хоть и следовали обычаю поражать врага в спину, нельзя утверждать, что этот обычай был политической природы. Да, они и тогда ненавидели иноземцев: их ненависть к Лоту родилась не от отверженной любви, а скорее оттого, что Лот не был гражданином города Содома — он был пришельцем, сыном брата Авраама, который только несколько лет как приехал и поселился в городе и был неправ, проявив самостоятельность и желание стать хозяином и приняв вид добродетельного человека. Однако причиной разрушения Содома явился мерзейший порок, а вовсе не ненависть к иноземцу Лоту, то есть причина морального, а не политического порядка.

— Не хочу упрекать вас в неправоте, — ответил Лючия, — но не кажется ли вам, что Лот был англичанином того времени? Как известно, история повторяется.

— Будем надеяться, нет! — воскликнул я. — Не хотел бы я сегодня оказаться замешанным в события той знаменитой ночи.

— Я думаю, — сказал со смехом Вольтер, — мы можем спать спокойно. История на бис не повторяется.

— И все же, — возразил Артаксеркс, — события сегодняшнего вечера идут так, как сказано в Библии. Тогда тоже два ангела были посланы в Содом для восстановления общественного порядка.

— Библия, — добавил Лючия, — гласит, что той ночью, пока два жандарма, я хочу сказать, два ангела, устраивались на ночлег, мужчины города, старые и молодые, то есть все жители Содома, за исключением женщин, окружили дом Лота и громкими голосами стали звать хозяина. Заметьте, женщин Содома то дело вовсе не интересовало. Где они, кричала толпа, где два человека, которых ты недавно принял в доме своем? Вон, пусть выйдут вон, мы хотим их видеть! Худо пришлось бы двум бедным жандармам, не будь они ангелами и не подоспей пламень и сера вовремя!

— Остается надеяться, — сказал Вольтер, — этой ночью арабы Содома дадут нам спокойно поспать. Больше, чем в вашу защиту, я верю в эту надежду, потому что в случае опасности только чудо сможет нас спасти. Я вас слишком уважаю, чтобы верить, что вы еще способны творить чудеса.

— Чудо уже то, — ответил Артаксеркс, — что вы нас встретили. Даже если небо не расположено спасти вас еще одним огненным дождем, будьте уверены, — добавил он, показав на висевший на кожаном ремне пистолет, — будьте уверены, нашей помощи будет достаточно.

В тот миг неистовый шум поднялся вокруг башни, Вольтер побледнел.

— Началось! — воскликнул он и схватил меня за руку.

Я посмотрел на Артаксеркса и Лючию: оба ангела вскочили и, экстатически обратив глаза вверх и расставив руки, медленно двинулись к выходу. Казалось, они вслушивались в небесные голоса и звуки; снаружи вопли, грохот и удары поднимались до небес.

— Если они ждут распоряжений из Рая, — с гневом воскликнул Вольтер, — нам конец!

— Мы ничего не теряем, кроме чести, — сказал я со смехом.

— Вам этого мало? — парировал автор "Кандида". — Вам этого мало? Оказаться в руках содомитов в моем возрасте! Что скажет Руссо? Что скажет Альгаротти? Весь Париж будет смеяться за моей спиной!

— Не воспринимайте все так трагически, — ответил я. — Вот увидите, ангелы-хранители прикроют наши тылы.

— И вы верите этим предателям? Доверяете ангелам, вы? Не понимаете, что они первыми набросятся на нас с тыла? Не понимаете, что нас предали?

— Посмотрим, — ответил я, — по-моему, они — джентльмены.

— Будь они джентльмены, к этому времени мы были бы уже спасены.

— Лота тоже спасли в последний момент. Имейте терпение: чудо скоро свершится.

Тем временем Атраксеркс и Лючия вышли, послышались их громкие голоса, прозвучавшие в командном тоне. После их слов шум внезапно прекратился. Теперь снаружи кто-то кашлял, приставив рот к стене, — этот постоянный, сухой и настойчивый кашель звучал как удары кирки, как если бы кто-то пытался проломить брешь в стене. Вдалеке, возле Гоморры, лаял пес. Голоса ангелов временами стихали, и в темноте слышалось чье-то бормотание.

— Я боюсь, — прошептал мне в ухо Вольтер, — что они договариваются.

В тот момент вошел Лючия и рассказал, что местные арабы приняли нас за двух евреев и угрожали поджечь башню, если мы не оставим Содом до рассвета. После случившихся

несколько месяцев назад стычек, покрывших кровью улицы Иерусалима, по всей долине Иордана возмущение против евреев не успокаивалось, и в последнее время, особенно на побережье Мертвого моря, агрессивные выпады и волнения повторялись с пугающей частотой. Американский археолог, приехавший из Бостона для продолжения начатых турками поисков дома Лота среди развалин города, предыдущим вечером имел несчастье быть принятым местными арабами за еврея и был избит до крови.

— Его побили те самые люди, — добавил Лючия, — что сейчас осаждают башню.

Американский археолог, который на самом деле был еврей, подвергся тем же униженьям и насилию, какими ежедневно под Стеной Плача подвергаются иерусалимские арабы со стороны его собратьев.

— Но что предстоит нам? — вопрошал Вольтер. — В наших жилах нет ни капли еврейской крови. Разве мы англичане? Нужно быть настороже, особенно этой ночью. Во всяком случае, по справедливости, поколотить меня палками за все написанные, сказанные и недосказанные гадости, за клевету и злобу, направленные против народа Израиля, должны бы не арабы, а евреи.

— И вы надеетесь, — сказал, смеясь, Лючия, — что содомиты читают ваши книги?

В тот момент вошел кипящий злобой и темный лицом Артаксеркс.

— Ничего не поделаешь, — сказал он тихим голосом, не спуская с двери глаз, и передал слова тех безумцев снаружи, не желавших внимать голосу рассудка: мол, если до рассвета два проклятых еврея не уберутся, их не остановит даже уважение к ангелам.

— Я советую вам уехать как можно быстрее, — заключил Артаксеркс. — Нас слишком мало, чтобы попытаться оказать сопротивление сотне фанатичных арабов, но, если хотите остаться, я готов защищать вас.

— Я тоже готов биться насмерть! — воскликнул Лючия.

— Пришлось бы долго ждать, — с иронией сказал Вольтер, — если правда, что вы бессмертны.

— Увы, с тех пор как англичане заняли Палестину, — пробормотал Лючия, воздев очи горе, — наше бессмертие стало недолговечным...

— Хватит бесполезной болтовни, — вмешался Артаксеркс, — нельзя терять время. Я советую вам сейчас же уехать, прежде чем содомиты сдержат свое обещание. Они могут свалиться нам на голову с минуты на минуту.

— Пошли, — воскликнул Вольтер, — порази их холера!

Мы молча обняли ангелов. Лючия крепко прижал меня к груди и расцеловал в щеки, оросив лицо слезами. Артаксеркс тоже выглядел растроганным. В кромешной тьме не было видно ни зги, звуки хриплых голосов спускались с вершины соляной горы, холма из каменной соли, что возвышается над Содомом. Тогда я вспомнил: соляная гора — это жена Лота. Мне мнилось, тысячи глаз следили за нами из глубокой темноты, изредка я слышал шум сдвинутого камня, шорох травы, приглушенное дыхание. Забеспокоившись, моя лошадь рыла копытом землю, сопела и крутила головой. Я был в седле, Вольтер уже завел мотор своей машины, когда Артаксеркс бегом догнал нас.

— Что бы ни случилось, не оборачивайтесь, — крикнул он, — не смотрите назад!

Шум мотора заглушил слова ангела. Вольтер поднял в знак прощания руку и исчез в темноте.

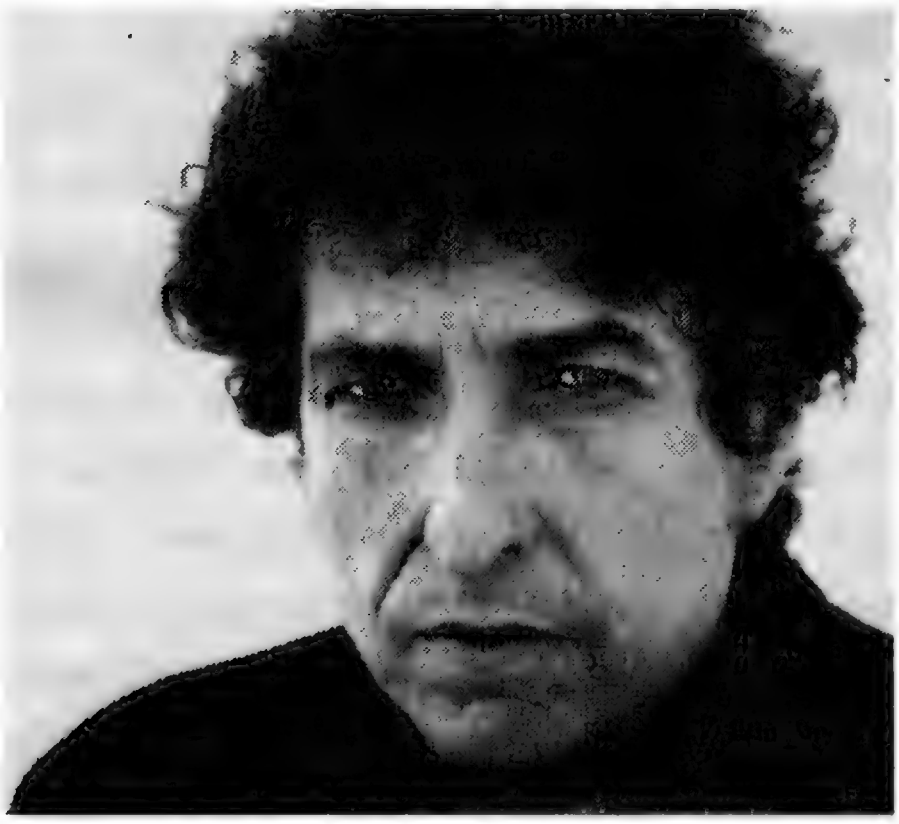
В тот же миг вспышка пламени осветила соляную гору, огни зажигались там и здесь, ночь загоралась вселенским пожаром, великий шум поднялся вокруг. Я вонзил шпоры в бока лошади и помчался к Мертвому морю следом за "фордом", укатившим далеко вперед. Вдали на горизонте, над холмами Иерусалима, зигзаги молнии раскалывали мрачные небеса, странные красноватые отблески падали в долину Иордана, громовые раскаты эхом отскакивали от гор Моава, как удары колотушки от гонга. Вдруг на повороте дороги при свете молнии я увидел стоящий в окружении жестикулирующих теней "форд". "Его взяли!" — подумал я. Человек выпрыгнул из "форда" и побежал мне навстречу, следом за ним — толпа содомитов. Я придержал лошадь и уже нагнулся, чтобы подхватить в седло беглеца, когда Вольтер вдруг замедлил бег, два-три раза споткнулся, остановился, простер руки и наклонился вперед.

— На помощь! На помощь! — крикнул он, встряхнул плечами, будто освобождаясь от чего-то, открыл в запредельном усилии рот и с мертвыми глазами и открытым ртом на белом лице остался пригвожденным к земле в позе беглеца, онемевший и застывший, точно статуя.

Михаил Кузищев

Музыкальный динамит Боба Дилана

Об искусстве выбирать поэтические выражения



Нобелевская премия 2016 года

13 октября в Стокгольме был объявлен лауреат Нобелевской премии по литературе за 2016 год. Им стал американец Роберт Аллен Циммерман, более известный под своим творческим псевдонимом Боб Дилан, который он выбрал в честь знаменитого валлийского поэта Дилана Томаса. Американский Дилан получил свою награду "за создание новых поэтических выражений в рамках великой американской песенной традиции", и теперь англоязычные СМИ соревнуются друг с другом, вспоминая любимые и ставшие крылатыми фразы из песен этого музыканта, а российские — пытаются объяснить феномен загадочного американского исполнителя, который никогда по-настоящему не был популярен в нашей стране, прибегая к довольно неуклюжим эпитетам вроде "американский Высоцкий" или "американский Окуджава". Это не только не привносит ясность в вопрос (возникают возмущенные голоса "А почему Высоцкому не дали?!"), но лишь запутывает русскоязычного читателя и рождает необходимость дополнительных пояснений — тем более что тексты Дилана практически не переводились на русский.

© Михаил Кузищев, 2017
Текст публикуется с разрешения сайта "Гильдия словесников" (http://slovesnik.org/).

В 1979 году Дилан сказал: “Нельзя отделить слова от музыки. Я знаю, это пытаются делать. Но... это все равно что отделять стопу от ноги”. Попытка разобраться в том, что означает фраза “новые поэтические выражения”, предполагает анализ текстов Боба Дилана или, если угодно, поэзии, которая лежит в основе его песен. Эта попытка, безусловно, будет здесь предпринята (хотя бы для того, чтобы попытаться понять, что имели в виду шведские академики), но, прежде всего, стоит сказать пару слов об объективном вкладе Дилана в мировую культуру (без раздумий о “поэтических выражениях”).

Правильнее всего было бы сказать, что Боб Дилан изобрел рок-музыку. Сие историческое событие произошло 25 июля 1965 года, когда молодой исполнитель, которого многие по-прежнему записывали в исполнители “песен протеста”, взял в руки электрогитару и при поддержке группы сопровождения обрушил свою звуковую атаку на ничего подозревавших зрителей традиционного фолк-фестиваля в Ньюпорте. Аккорды его электрической гитары, звучавшей по тем временам очень громко и очень перегружено, сопровождались потоком рассерженных, едких, уничижительных строчек с агрессивными рифмами, выраженной ритмикой, впечатлявших, кроме того, своим богатым лексиконом, изобретательными метафорами и образом мыслей, выдававшим весьма образованного человека, который умеет думать и умеет грамотно выражать свои мысли. Реакция публики была очень противоречивой — от дикого восторга до благородного возмущения. Но совершенно справедливым будет сказать: 25 июля в Ньюпорте произошел настоящий скандал, который вызвал взрыв полемики в англоязычной прессе и ожесточенные споры в слушательских кругах. Можно ли сегодня представить себе ситуацию, когда попытка музыканта переключиться с акустического инструмента на электрический становится одной из главных новостей в газетах? Вряд ли. Чем же была вызвана эта взрывная реакция? Прежде всего, конфликтом, который в тогдашнем восприятии (не только обывателей и домохозяек, но и продвинутых меломанов!) рождало сочетание звучания “электрогитара–бас–барабаны” с интеллектуальными текстами. Интеллектуальные тексты ассоциировались, прежде всего, с честными и неподкупными “песнями протеста”. Электрогитары — с группами лохматых музыкантов и толпами визжащих девиц. И то, что играли лохматые музыканты, именовалось не иначе, как “поп-музыка” и считалось исключительно коммерческим продуктом, направленным на вполне определенный рынок сбыта: подростки пубертатного возраста обоих полов. Сочетание этих двух элементов рождало когнитивный диссо-

нанс, разрыв шаблона. И вскоре обнаружилось, что этим сочетанием Дилан, подобно Альфреду Нобелю, изобрел то, что можно назвать "музыкальным динамитом", который вскоре взорвал популярную музыку XX века.

Конечно же, всю моду в гитарной поп-музыке того времени задавали англичане "The Beatles". И влияние Дилана на "The Beatles" – самый яркий и убедительный пример его влияния на массовую культуру. Еще в 1964 году, при всей гениальности их музыки, тексты Леннона и Маккартни оставались вполне "подростково-ориентированными": "Моя милая добра ко мне, счастливее ее не найти – она сама так сказала. / Я люблю её, и мне хорошо" ("I Feel Fine", хит "The Beatles" 1964 года). В том же самом году Дилан встретился с "The Beatles", и их песни начали меняться. Джон Леннон, главный песенный талант Британии, ощутил на себе сильное влияние своего американского коллеги. Цитируя Джона: "Я вдруг стал собой в песнях, начал писать их не объективно, а субъективно... Я стал задумываться о своих собственных эмоциях. Вместо того чтобы проецировать себя в ситуацию, я пытался выразить то, что я чувствую по отношению к себе. Именно Дилан помог мне понять это". Безусловно, Дилан сделал это не только (и не столько) своей прямой рекомендацией Леннону во время их исторической встречи в 1964 году ("Думай о словах!"), но, прежде всего, своими песнями, которые в то время уже начали уходить в сторону от традиционных песен протеста и вызывать все больше подозрений среди тех, кто рассматривал песню исключительно как оружие борьбы с ядерной угрозой и расовой дискриминацией.

Ключ к пониманию феномена Боба Дилана лежит в сочетании нескольких черт, которые и определили уникальность его творчества. Во-первых, это непоседливость – нелюбовь к стационарному состоянию в рамках одного жанра или направления. Во-вторых, редкая сосредоточенность, сконцентрированность на собственном видении, прямо-таки железная воля, которая позволяла (и позволяет!) Дилану не просто не зависеть от ожиданий или требований слушателей и критиков, а иногда даже сознательно идти наперекор этим ожиданиям, каждый раз предоставляя ему творческую свободу и всё новые пространства для самовыражения. В-третьих, безусловная эрудированность, блестящее знание всех направлений музыкальной и литературной культуры – от средневековых шотландских баллад до малоизвестных рок-н-роллов 50-х годов; от поэзии французских "проклятых поэтов" до произведений битников Берроуза и Керуака. Наконец, в-четвертых, незаурядный талант, который позволял ему использовать весь этот культурный багаж для выражения своей

противоречивой натуры, постоянных метаний, исканий и непрерывного движения.

"Поэтические выражения" Боба Дилана впервые привлекли внимание любителей песен протеста в 1962 году, когда на свет появилась его знаменитая песня "Blowin' In The Wind" ("Уносятся ветром"). Тот факт, что эта композиция заимствовала мелодию у старинного негритянского спиричуэла "No More Auction Book", теперь не должен нас удивлять — в то время это считалось нормальным.

How many seas must a white dove sail	Сколько морей проплывет белый лебедь,
Before she sleeps in the sand?	Прежде чем уснёт на песке?
And how many times must the cannon balls fly	И сколько раз должны летать пушечные ядра,
Before they're forever banned?	Прежде чем их запретят навеки?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,	Ответ, мой друг, уносится ветром,
The answer is blowin' in the wind	Уносится ветром ответ.

Сегодня можно сказать, что "Blowin' In The Wind" — далеко не самый сильный образец поэзии Боба Дилана, но в 1962 году эта композиция очень сильно выделялась из потока других песен этого жанра — насыщенных плоским буквализмом, навязчивой дидактичной риторикой и скучным морализмом. Такие песни выполняли роль газетных передовиц — они могли рассказывать о самых важных новостях, но на следующий день их уже было неинтересно читать. В противоположность им текст Дилана несет в себе (уже какой-то!) набор поэтических метафор и интересную неоднозначность — уход от прямого ответа, который содержится в последних строчках каждого из куплетов. Дилан с самого начала не хотел занимать чью-то сторону и подчеркивал, что он не "протестует" и не "возглавляет", а всего лишь выражает свои собственные ощущения.

В этом смысле настоящим прорывом Дилана-поэта стала композиция "A Hard Rain's a-Gonna Fall" ("Упадет тяжелый дождь"). Популярное представление о том, что этот номер написан под влиянием Карибского кризиса 1962 года в ожидании ядерной войны, является ошибочным (документальные свидетельства подтверждают, что Дилан написал песню за месяц до известного конфликта), однако апокалиптическое видение, зафиксированное Диланом на бумаге (а затем и на пленке) остается одним из самых эффектных и впечатляющих в литературе XX века. Стихотворный ритм и структура "вопрос-ответ" заим-

ствованы Диланом из англо-шотландских баллад, вероятнее всего из баллады "Лорд Рэндалл", которая впервые встречается в источниках XVII века (перевод А. Любавиной):

— Где был ты, лорд Рэндалл, любимый мой сын?
Мой мальчик прекрасный, где ты пропадал?
— Я был на охоте — вернулся один,
Стели мне постель, я смертельно устал.

— Кого же ты встретил, лорд Рэндалл, мой сын,
Мой мальчик прекрасный, в лесу что видал?
— Встречался с невестой — вернулся один,
Стели мне постель, я смертельно устал.

Дилан использует неспешный, раскачивающийся ритм старинной баллады для создания полотна из пяти продолжительных куплетов, которое выходит далеко за рамки традиционной антивоенной песни.

Oh, where have you been,	О, где же ты был,
my blue-eyed son?	синеглазый мой сын?
And where have you been	Красавец мой юный, где ты
my darling young one?	пропадал?
I've stumbled on the side	Я бродил на стороне
of twelve misty mountains	двенадцати туманных гор
I've walked and I've	Я прошел и проѣолз
crawled on six crooked	шесть кривых хайвэев
highways highways	
I've stepped in the middle	Я ступал в середину
of seven sad forests	семи печальных лесов
I've been out in front	Я стоял перед ликом
of a dozen dead oceans	дюжины мертвых океанов
I've been ten thousand	Я проникал на десять тысяч миль
miles in the mouth of	в зев кладбища
a graveyard	
And it's a hard, it's a hard,	И это тяжкий, это тяжкий,
it's a hard, and it's a hard	это тяжкий, это тяжкий
It's a hard rain's a-gonna	Тяжкий дождь упадёт.
fall.	

Но, как пелось в одной из тогдашних песен Дилана, времена менялись, и музыкант постепенно переключался с комментирования окружающего мира и настроений времени на свой собственный внутренний мир и свое настроение. Определенную роль в этой перемене стало увлечение Дилана психодели-

ческими препаратами — которое, следует отметить, не продлилось долго. Знаменитая композиция "Mr Tambourine Man" в 1965 году открыла миру нового, куда более загадочного и самоуглубленного Дилана. Образы этой сюрреалистической композиции, в которой некоторые исследователи обнаруживают влияние Артюра Рембо, в значительной степени апеллируют к подсознанию — сохраняя при этом очень яркий, красочный визуальный ряд и причудливый, переплетающийся стихотворный размер. Это уже не попытка передать идею или послание, а стремление зафиксировать ощущение; в данном случае — усталого утра после бессонной ночи в красочном и карнавальном Новом Орлеане, когда реальное и воображаемое начинают переплетаться между собой:

Hey, Mr. Tambourine Man,	Эй, мистер Тамбуриновый
play a song for me	человек, сыграй мне песню
I'm not sleepy and there ain't	Меня не клонит в сон,
no place I'm going to	и мне некуда идти
Hey, Mr. Tambourine Man,	Эй, мистер Тамбуриновый
play a song for me	человек, сыграй мне песню
In the jingle jangle morning	Трень-бренным утром
I'll come following you	я пойду вслед за тобой
Though I know that evenings	И пускай я знаю, что
empire has returned into sand	вечерняя империя снова
	обратилась в песок,
Vanished from my hand	ускользнувший из моей руки,
Left me blindly here to stand	оставив меня ослеплённым,
but still not sleeping	но не спящим.
My weariness amazes me, ,	Моя усталость поражает меня,
I'm branded on my feet	я выжжен на ногах,
I have no one to meet	И никого не встречу.
And the ancient empty street's	И древняя пустынная улица
too dead for dreaming	слишком мертва для снов.

Психоделическая поэзия Дилана достигла пика на его массивном двойном альбоме "Blonde On Blonde" 1966 года, полном карикатурных и бурлескных образов. В том же году жизнь музыканта едва не оборвалась в результате аварии, в которую он попал на мотоцикле. Вынужденную паузу Дилан снова использовал себе на пользу — вдохновившись простыми природными красотами лесистого Вудстока, он обратился сначала к образам полумифической "американы", а затем к музыке кантри — вдохнув новую жизнь в жанр, который в среде "прогрессивной" молодежи того времени считался мертвым. Далее последовал творческий кризис, за ним — затишье. Но Дилана

отнюдь не стоило сбрасывать со счетов: в 1975 году он вернулся к слушающей публике более зрелым и сдержанным автором, переживающим тяготы развода со женой, с которой он прожил почти десять лет. Альбом с говорящим названием "Blood On The Tracks" ("Кровь на дорожках") украшен целым рядом классических дилановских номеров; одним из самых ярких среди них является "Tangled Up In Blue" ("Запутанные в печали/в голубом"). Здесь Дилан решительно смешивает героя и героиню, прошлое и настоящее, чтобы получить текст, более всего похожий на клубок противоречий и эмоций.

Дадим слово автору: "Это первая песня из написанных мной, в которой я почувствовал себя достаточно свободно, чтобы поменять все [глагольные] времена. Его и ее и тебя и меня и нас. Я решил, что все равно это одно и то же — я мог бросить их всех вместе туда, где все это будет плавать". Британская газета "The Daily Telegraph" охарактеризовала это сочинение как "Самый ослепительный текст из когда-либо написанных; абстрактный сюжет развития отношений, рассказанный посредством аморфного смешения первого и третьего лица, скрутивший воедино прошлое, настоящее и будущее, выплескивающийся в спотыкающихся каденциях, дерзких внутренних рифмах, налитый остро завернутыми образами и наблюдениями и наполненный болезненно отчаянным томлением". Другой критик просто назвал песню "пяти с половиной-минутным Прустом". Эта песня с трудом поддается переводу хотя бы потому, что в русском языке прошедшее время глагола предполагает явное указание рода (Я жил / Я жила), в то время, как в английском в таких случаях род установить невозможно (I lived) — что и использует Дилан. В приведенном ниже куплете повествование последовательно переключается между лицами (я — он — она — я):

I lived with them on Montague Street
In a basement down the stairs
There was music in the cafes at night
And revolution in the air
Then he started into dealing with slaves
And something inside of him died
She had to sell everything she owned
And froze up inside
And when finally the bottom fell out
I became withdrawn
The only thing I knew how to do
Was to keep on keepin' on
Like a bird that flew
Tangled up in blue

Замечательным в творческой биографии Дилана является то, что он отказывается останавливаться и почивать на лаврах; перемещаясь в новые области и каждый раз наполняя привычные формы новым смыслом, заново открывая их для слушателя. Здесь можно вспомнить и христианский период Дилана рубежа 70–80-х годов, в котором он исследовал тему отношений человека и Бога, обогащая (более явно, чем раньше) свою поэзию библейскими символами, и альбом "Time Out Of Mind" 1997 года, на котором он касается темы старения и приближения к последнему жизненному рубежу. Монументальная "Highlands", венчающая альбом, отталкивается от известной строчки Роберта Бёрнса "В горах мое сердце..." и уходит в свое собственное 16-минутное (!) путешествие по воспоминаниям и ощущениям музыканта. Анализу песен Дилана посвящены целые книги, и в этой короткой статье мы можем лишь попробовать бегло оценить масштаб и природу его таланта.

Творчество Дилана безусловно произрастает из традиционного американского фолка, кантри и блюза, той самой "великой американской песенной традиции", среди хранителей которой были такие разные исполнители, как Ледбелли, Роберт Джонсон, Хэнк Вильямс, Одетта и Вуди Гатри. Неотъемлемой частью этой традиции всегда было постоянное воспроизведение, интерпретация и модификация песенных находок предшествующих эпох; обычай, который уходил корнями в те времена, когда песня считалась подлинно народным искусством, передающимся из поколения в поколения. В XX веке Дилан, безусловно, предстал одним из самых ярких и талантливых участников этой музыкальной "эстафеты", активно обращаясь в своем творчестве к традиционному американскому песенному наследию и в то же время насыщая, обогащая и модифицируя это древнее искусство за счет "инъекций" из классической европейской культуры и своего собственного, весьма оригинального идиосинкразического поэтического видения. В XXI веке, отмеченном цифровыми средствами копирования и воспроизведения музыки, драконовскими законами об авторских правах и многочисленными судебными исками о плагиате, Боб Дилан выглядит как вечный странник по музыкальным временам и эпохам, как один из последних хранителей "огня", который когда-то казался вечным, — и в этом свете столь высокая оценка его таланта Нобелевским комитетом представляется более чем заслуженной.

Литературный гид
К 110-летию Уистена Хью Одена

Составление Николая Мельникова

Ян Пробштейн

Парадоксы Одена

Уистена Хью Одена называют великим поэтом, выдающимся мастером, не только мастером формы, но и риторики. Одена называют парадоксальным поэтом. Считается он и одним из самых серьезных и глубоких поэтов-мыслителей. Величие Одена заключается именно в парадоксальном умении отказываться от собственных находок, от того, что снискало ему признание читателей и первую славу, от виртуозного владения словом и формой, в том числе и от риторики, а на пике славы уехать из Англии в Новый Свет – в поисках нового видения, в поисках себя, хотя многие упрекали его в отъезде из Англии накануне войны. Не думаю, что они правы, как не думаю, что прав Ф. Р. Ливис[1], справедливо указавший на огрехи поэта, ограниченность его видения и сделавший при этом несправедливые обобщения относительно незрелости тридцатилетнего Одена. Пока поэт шел на поводу собственного мастерства и читательского успеха, он мог написать такое стихотворение, как "Мисс Джи", в котором аскетичную и глубоко верующую старую деву мисс Джи, чья жизнь до определенного момента шла по накатанной колее, вдруг поражает бык-рак, и ее визит к врачу завершается сценой в больнице и затем в анатомическом театре. Написанное с черным юмором, это стихотворение, быть может, отражало и антиклерикальные настроения тогдашнего Одена, придерживавшегося левых взглядов, отправившегося в Испанию и написавшего об этом, среди прочего, одноименное стихотворение, причем впоследствии отказавшегося как от первого, так и от второго из упомянутых стихотворений.

Оден – необычный, парадоксальный модернист, которого многие отказывались считать модернистом, – настолько, на первый взгляд, традиционен его стих. И опять-таки парадокс Одена заключается в том, что он взрывает традиционную форму изнутри, наполняя ее новым смыслом и звучанием. Хотя он был многим обязан Элиоту, – и как поэту, и как издателю, опубликовавшему в "Фабер и Фабер" его фактически первую книгу с таким же простым названием "Стихотворения", как и до этого частным образом изданный его другом Стивеном Спендером сборник, – Оден уходил все дальше от поэтики Элиота,

© Ян Пробштейн, 2017

1. См. с. 267 данного номера.

очевидно, в направлении, верно обозначенном английским критиком Джоном Бейли в сторону соединения, а не только разделения — начала Просперо (мудрости и глубины) с началом Ариэля (легкости, наслаждения, восторга)[1]. Уходил Оден и от символистской, эдвардианской и георгианской поэзии начала XX века, но не последовал ни по пути Йейтса, ни по пути Паунда. Оден не принял ни фрагментарности и резких переходов и синкопированности ритма "Бесплодной земли" Элиота или "Кантос" Паунда, ни прозаизации стихотворения либо при помощи разговорной речи, жаргона или слэнга, либо с привлечением документов (даже У. К. Уильямс, который поначалу критиковал Паунда за это, пришел к тому же в своих поздних стихотворениях и поэмах). Оден вообще уходил от распространенных тенденций — даже в таких крупных произведениях, как поэма "Век тревог" ("The Age of Anxiety", 1944–1946), удостоенной Пулитцеровской премии, он уходит как от самого себя, так и от общепринятых приемов.

Традиционно творчество Одена подразделяют на три периода — фрейдистский, марксистский и христианский, причем почитатели поэта в один из этих периодов нередко не скрывали своего разочарования, как например, Филип Ларкин не принял ни "американского" Одена, ни его христианство[2]. Несмотря на хулу и на похвалу, Оден всю жизнь служил языку, стремясь, как Элиот, "речь для толпы очистить" ("Четыре квартета"). Что же до изощренной риторики и сложности, то он писал в статьях и говорил в интервью, что искусство поэта жизненно необходимо любому человеку, не только любителю изящной словесности[3]. Пишут о его ненасытной жажде путешествий, но это было не столько бегство от себя прежнего, как полагают некоторые, сколько плавание за знанием, подобно Улиссу из одноименного стихотворения Теннисона.

В США изменился и образ жизни Одена — он вновь стал преподавать, как некогда в Англии, пока не смог обеспечить себя литературным трудом, но главное — тематика и сам язык. Так, в стихотворении "1 сентября 1939 года", посвященном началу Второй мировой войны, изменилась не только топонимика, причем, как верно подметил в своей лекции-разборе этого сти-

1. См. с. 280 данного номера.
2. См. с. 275 данного номера. Примечательно, что такое же название, как в статье Ларкина, дал своему глубокому исследованию Алан Джакобс / A Jacobs. What Became of Wystan?: Change and Continuity in Auden's Poetry // University of Arkansas Press, 1998.
3. См., например, "Поглощение и изобилие", "О поэзии, поэтах и вкусах" или интервью Майклу Ньюмену в данной подборке.

хотворения Иосиф Бродский, "ресторанчик на Пятьдесят второй улице" указывает не только на место, но и на то, что в то время там был центр джазовой музыки, причем синкопированные ритмы проникли и в стих Одена, а сам выбор лексики: "dive", чисто американское слово для ресторанчика, скорее бара, говорит еще и о безошибочном слухе Одена. Правда, Бродский делает весьма бездоказательные выводы о том, что именно интерес к американскому языку и заставил Одена перебраться в Новый Свет[1]. Гораздо важнее – противопоставление беспечного кабачка (и людей в нем) тревоге поэта: "Я сижу в одном из кабачков / На улице Пятьдесят второй / Не уверен в себе, испуган / Пока гибнут умные надежды / Бесчестного, низкого десятилетия"[2]. Поэт – сейсмограф эпохи: взрывная волна войны еще не докатилась до Нового Света, а он уже в тревоге пытается докричаться до людей. Это стихотворение перекликается со стихотворением "Рассмотри" (в первоначальной редакции "Стихотворений" (1930), о которой пишет Джон Бейли, правда, рассматривая этот сборник только с точки зрения поэтической техники и риторики[3]). В более раннем стихотворении – грозные предвестия миру, погрязшему во зле, обеспеченным потребителям, постояльцам роскошного отеля,

...ущербным подразделеньям,
Созвездиям за резервированными столами,
Чьи чувства приносит энергичный оркестрик,
Который транслируют фермерам и их собакам,
Сидящим в кухнях посреди занесенных снегами болот[4].

Примечательно, что в этом стихотворении (начало последней строфы которого Оден впоследствии изменил, кардинально смещая акцент, убрав полстрофы о некоем финансисте-приобретателе и оставив лишь строки о тщете и обреченности всех искателей счастья) также фигурирует некий бар в английском портовом городке, откуда лирический герой вызовет избранных праведников, помогая им спастись от кары небесной. В стихотворении же "1 сентября 1939 года" зло уже приобрело вполне конкретные черты нацизма и фашизма, которые, по

1. И. Бродский. 1 сентября 1939 г. У. Х. Одена // Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. / Перевод Е. Касаткиной; Под. ред. Г. Ф. Комарова. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001, 1999. – Т. 5. – С. 216.
2. Подстрочный перевод мой. – *Я. П.*
3. См. с. 280 данного номера.
4. Здесь и далее, если это не указано особо, перевод стихов и прозы Я. Пробштейна.

Одену, не только банальны, в чем он перекликается с идеями Ханны Арендт, но и унылы (а Оден успел до этого побывать в Испании и прибыл в США 26 декабря 1938 г., в день, когда пала Испанская республика, как справедливо отметил Бродский[1]). Именно поэтому Оден упоминает Фукидида, связывая его надгробную речь Периклу с концом афинской демократии и торжеством тоталитарной Спарты. Правда, собственное скептическое отношение Бродского к просвещению не находит подтверждения в тексте Одена – скорее напротив: строка "просвещение гонят прочь" свидетельствует о торжестве тьмы[2]. Если в первом из указанных стихотворений – игра мускулатурой, гнев и стремление покарать зло, то во втором – бессилие, стыд, но и надежда.

Как считает исследователь творчества Одена Эдвард Мендельсон, в Америке Оден по-новому осмыслил и развил собственные прежние темы и прежние формы. Если в Англии в 1928 году он написал рождественскую "шараду" "Оплачена с обеих сторон", то в 1941–1942 годах Оден пишет рождественскую ораторию "For the Time Being" (что переводится либо как "До поры до времени", либо как "Настоящее"), если в 1938-м цикл сонетов "Во время войны" заканчивался стихотворением "След сгинул наш в горах, что выбрали мы сами", то цикл "Поиск" 1940 года заканчивается сонетом "Сад", в котором появляется некая надежда на рай[3]:

Здесь странствиям конец; желанье, вес
Упразднены. У старых дев нет боли,
Колышут розы славу, словно платье.

Великий с мрачным и оратор здесь
Беседуют, краснея на закате,
И чувствуют, что сдвинут центр воли.

Как личность он шел от неверия к вере, и дело не только в том, что в США он вновь начал посещать церковь и впервые за долгое время причастился, но и в том, что его поэзия стала не просто глубокой, а глубоко духовной – из поэзии слова она становилась поэзией поступка, не переставая при этом быть искусством. Думается, что этого превращения не могли простить ему некоторые из прежних единомышленников, в частности, Филип Ларкин, который полемически утверждал, что Оден поте-

1. И. Бродский. Указ. соч. С. 233.
2. И. Бродский. Указ. соч. С. 234–235.
3. Edvard Mendelson. Preface // W. H. Auden. Selected Poems / Ed. by Edward Mendelson. – New York: Vintage, 1979. – P. xiv-xv.

рял связь с реальностью, с Европой, "из писателя... превратился в читателя"[1]. Не скрывая несогласия с Оденом и своего разочарования в нем, Ларкин упрощает даже такие произведения, как "Посвящение Клио", речь о котором ниже, или упомянутая поэма "Век тревог", удостоенная Пулитцеровской премии, и в этой упрощенной им же самим интерпретации обвиняет Одена. Напротив, многие американские критики как раз отмечали наблюдательность Одена, его иронию, его тягу к путешествиям и переменам. Например, Эдмунд Уилсон отмечает, что Оден, быть может, посетил больше штатов, чем большинство американцев[2].

Несмотря на парадоксальность, Оден был чрезвычайно целен и как поэт, и как личность. Эта его парадоксальная цельность и честность, возможно, стоила ему Нобелевской премии 1964 года: когда Шведская академия, как пишет Эдвард Мендельсон в статье "Тайный Оден", поручила ему написать предисловие к книге "Вехи" ("Markings") Генерального секретаря ООН Дага Хамершельда, которую Оден совместно с Лифом Шёбергом перевел на английский, он включил следующий абзац, намекая на гомосексуализм Хамершельда (при этом общеизвестно, что и сам Оден этим грешил): "Жало во плоти", который убеждает его, что у него нет никакой надежды испытать то, что для большинства людей составляет две величайшие радости — либо разделенная страсть, либо счастливый брак на всю жизнь"[3].

Когда Одена посетил некий шведский дипломат, намекая на то, что этот абзац весьма расстроит членов Шведской академии, Оден отказался его вычеркнуть. Подобный случай произошел за два года до этого, когда журнал "Лайф" за 10 тысяч долларов заказал ему статью о падении Рима, текст Одена заканчивался следующим размышлением о судьбе империй:

> Полагаю многих из нас преследует чувство, что наше общество, а под нашим я не имею в виду Соединенные Штаты или Европу, но всю нашу технологическую цивилизацию, не важно, наклеен ли на нее официальный ярлык капиталистической, социалистической или коммунистической, разобьется вдребезги, и, возможно, того заслуживает[4].

1. См. с. 275 данного номера.
2. См. с. 270 данного номера.
3. Edvard Mendelson. The Secret Auden // The New York Review of Books. 2014. March 20 http://www.nybooks.com/articles/2014/03/20/secret-auden/
4. Ibid.

Редакторы отказались "обрушить подобные откровения на патриотических массовых читателей эпохи "Pax Americana" и предложили снять этот абзац, что Оден делать наотрез отказался, лишившись немалого гонорара[1]. При этом, когда одному из друзей поэта понадобилась операция, на которую у того не было денег, Оден, понимая, что предлагать деньги может показаться нетактичным, подарил ему рукопись знаменитой поэмы "Век тревог". Рукопись была приобретена Техасским университетом, и друг был прооперирован[2].

Начало его исканий, возможно, отражает цикл "Поиск", в котором мифология остранена реальностью, транспонирована в современность, а современность — демифологизирована (в понимании Е. М. Мелетинского и В. Н. Топорова). В цикле, состоящем из двадцати стихотворений, в которых он экспериментировал к тому же с сонетной формой (добавляя 15-ю строку, а иногда и строфу, либо как бы переворачивая сонет, обращая его вспять), при этом наполняя иронией, а иногда и язвительным сарказмом, но в итоге — в последнем 20-м стихотворении цикла — пришел к некоему видению рая. При этом изменялось и понимание истории Оденом: если в начале он полагал, что история сберегает прошлое, то в более зрелые годы был, быть может, ближе к точке зрения Элиота о том, что "История может быть рабством / История может быть и свободой" ("Четыре квартета"), — скажем, в таком стихотворении, как "Посвящение Клио" (1955), а истинная история обнажает правду и посрамляет "Делателей истории", как в одноименном стихотворении, даже если подобный "приукрашатель истории" — сам Вергилий ("Вторичный эпос").

В статье "Профиль Клио", представляющей текст Хёзинговской лекции, прочитанной в университете Лейдена в 1991 году, Бродский пишет: "Неизбежность вашего конца, неизбежность пустоты придает историческим неопределенностям некую осязаемость"[3]. Ставя под сомнение труд историков и таким образом самую историю, Бродский утверждает: "Сознает это историк или нет, незавидность его положения состоит в том, что он простерт между двумя пустотами: прошлого, над которым он размышляет, и будущего, ради которого якобы он

1. Edvard Mendelson. The Secret Auden.
2. Ibid.
3. Цитаты из лекции И. Бродского приводятся по изданию Сочинения Иосифа Бродского в 7 тт. / Перевод Е. Касаткиной; Под. ред. Г. Ф. Комарова. — СПб.: Пушкинский фонд, 1997—2001. — Т. VI, 2000. — С. 95. Интересно также то, что за исключением одного стихотворения "Часы останови, забудь про телефон" Бродский не переводил стихотворения Одена.

этим занимается. Понятие небытия для него удваивается. Возможно, пустоты эти даже перекрываются. Не в силах справиться с обеими, он пытается одушевить первую, ибо, по определению, прошлое, как источник личного ужаса, больше поддается контролю, чем будущее"[1]. Таким образом, Бродский дает отрицательный ответ на вопрос, поставленный Марком Блоком в "Апологии истории": "Надо ли думать, однако, что раз прошлое не может полностью объяснить настоящее, то оно вообще бесполезно для его объяснения?" Хотя в своей лекции Бродский цитирует "Приношение Клио" Одена и приводит даже цитату из его стихотворения, не разделяя, однако, при этом почтения английского поэта к "Музе Времени" и почти игнорируя "милосердное молчание" Клио, как выразился Оден. Более того, отсекая цитату из Одена, Бродский сам манипулирует историей и стихотворением своего старшего друга, попадая тем самым в ловушку, которую английский поэт мудро обошел[2]:

...Клио,
Ты — Муза времени, без милосердного молчанья
Лишь первый значим шаг, а это —

Всегда убийство, *забывают вечно*
О доброте твоей – прости нам шум
И помнить научи.
(выделено мной. — *Я. П.*)

Бродский "забыл" о доброте Клио так же, как и большинство людей, о которых писал Оден (стихи, опущенные Бродским, выделены), а затем еще и обвинил ее в людских грехах, преступлениях, убийствах, таким образом упростив историю, сведя ее к двухмерной, примитивной, разрушительной силе, "единственный закон" которой — "случай"[3].

В большом стихотворении (или маленькой поэме) "Памятник городу" (1945) Оден говорит не только о разрушенном городе (в данном случае немецком), но и о разрушении Града как символа Империи, а в конечном счете — Града Божьего и образа Человека — Адама:

За проволокою колючей,
Что в зазеркалье, — Образ наш безвидно-серый,
Во снах и наяву подобный рыхлой туче,
Без памяти, без возраста, без пола, веры,

1. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 6 — С. 94.
2. Указ. соч. С. 96.
3. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 6 — С. 109.

Он, безымянный, может быть размножен,
Учтен и вновь в любое время уничтожен.
Так этот образ — Друг и Брат?
Нет, это — лишь надежда наша: мы рыдаем,
А Он не верит в смерть среди руин, оград,
В нем наша плоть живет, хотя мы умираем:
Лишь в скорби — смерть; стоящий у ворот —
Адам, он в Город Свой когда-нибудь войдет[1].

В финале стихотворения говорит Слабость — человеческое и христианское сострадание. Сила создает империи и разрушает их. Лишь Слабость, подобно Левкотее, бросившей спасительное покрывало Одиссею, пробуждает в нас человечность:

"Без помощи моей по Люциферовой вине пал безвозвратно бы Адам, / он никогда бы не вскричал: *'O Felix culpa'*".

В более поздние годы, однако, Оден пришел к выводу, что "история создана преступниками в нас", как сказано в "Коде" последнего законченного им стихотворения "Археология" (1973):

Археология
дает извлечь один урок,
таков итог:

учебники все лгут.
То, что Историей зовут,
не стоит восхвалять, она

как есть вся создана
преступниками в нас —
добро же вечно.

В конце жизни Оден вновь отказался от завоеванных позиций и вернулся в Англию, попеременно проводя время то в Англии, то в Австрии, где приобрел небольшой дом, первую в своей жизни недвижимость, где и умер в 1973 году.

Время, лучший историк литературы и критик, все расставляет на свои места, приближая далекое и отдаляя близкое, показывая великое в малом и малое в великом. Незаурядный поэт Филип Ларкин оказался в тени Одена, который от риторики, от поэзии слова пришел к поэзии поступка.

Сейчас, накануне сто десятой годовщины со дня рождения великого поэта, выдающегося драматурга и эссеиста, следует с

1. Полностью перевод стихотворения опубликован в электронном журнале "Гефтер": http://gefter.ru/archive/14922

грустью признать, что русскому читателю еще предстоит открыть Одена-поэта и драматурга. Образованный читатель неплохо должен знать его эссеистику[1], но как о поэте, те, кто не читают на английском, имеют весьма приблизительное представление: Оден представлен в томе БВЛ[2], в билингве В. Топорова, в которой весьма своевольные переводы петербургского переводчика можно хотя бы сверить с оригиналом[3], в билингве "Английская поэзия XX века", в основном повторяющей первые две; есть немного переводов поэзии в книге, составленной Г. Шульпяковым, где Оден разительно напоминает Бродского, причем не позднего, а в основном питерского и начала американского периодов[4], да разрозненные журнальные публикации. Ни крупных поэтических, ни драматических произведений не переведено. Русскому читателю остается читать в оригинале либо набраться терпения, когда дойдет очередь до "большого Одена", как случилось с Элиотом, с Йейтсом, недавно с Диланом Томасом, с Шеймасом Хини, с Дереком Уолкоттом — но не с Оденом (неужто потому, что не удостоился Нобелевской премии?).

Хочется верить, что данная юбилейная журнальная подборка, в которую вошли как новые переводы стихотворений Одена, так и переводы его интервью и эссе, а также ряд критических статей о творчестве У. Х. Одена в рубрике "Писатель в зеркале критики", составленной по принципу "Pro et Contra", — поспособствует более глубокому пониманию творческого наследия великого английского поэта. Хочется также верить, что на русском будет издан том, достойный Одена, причем он должен включать себя переводы разных авторов, поскольку самое трудное передавать не идеи, а такое же отношение к слову и такую же ответственность перед языком, какой отличился Оден.

Июнь 2016 г.

1. Хотя бы по следующим изданиям: У. Х. Оден. Чтение. Письмо. Эссе о литературе. — М.: Независимая газета, 1997; У. Х. Оден. Лекции о Шекспире / Пер. с англ. М. Дадяна. — М.: Издательство Ольги Морозовой, 2008.
2. Западноевропейская поэзия XX века. М.: Художественная литература, 1977. В этой антологии Одену (с. 103–113) уделено меньше внимания, чем Роберту Грейвзу (с. 89–98), Филипу Ларкину (с. 129–134) или Дилану Томасу (с. 116–127).
3. Уистен Хью Оден. Собрание стихотворений //Сост., пред. и перевод В. Топорова. Помимо своеволия, у В. Топорова — виртуозная техника в сочетании с ограниченным мировоззрением обывателя, и это видно не только по переводам, но и по предисловию.
4. В упомянутом выше сборнике "Чтение. Письмо. Эссе о литературе" из 320 страниц поэзии уделены с. 283–317 — 34 страницы из 320.

Переводы Григория Кружкова, Яна Пробштейна, Анны Курт

Памяти Уильяма Батлера Йейтса

(† янв. 1939 г.)

I

Он ушел в самую глухую пору зимы;
Реки замерзли, аэропорты почти опустели,
Шапки снега обезобразили статуи на площадях,
Ртуть упала во рту умиравшего дня.
Все приборы и данные сходились в одном:
День его смерти был темным, холодным днем.

А где-то вдалеке в этот час
Волки бежали по хвойным, по вечнозеленым лесам,
Речка-простушка текла, не мечтая о каменных
берегах;
Траурные языки
Смерть поэта отсекли от творений поэта.

Но для него это было последним днем:
Беготня медсестер, перешептывание нянечек и
врачей;
Провинции его тела восстали,
Площади ума обезлюдели,
Тишина затопила предместья,
Токи чувств прекратились; он стал только россыпью
строк.

Он превратился в своих читателей; он отныне
рассеян
По чужим городам, по чужим, незнакомым сердцам,
Он должен искать свою новую долю в незнакомой
стране,
Он будет судим по чужим, неизвестным законам.
Слова мертвеца,
Преображаясь, меняются в лимфе и крови живущих.

In Memory of W. B. Yeats: © 1939 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

© Григорий Кружков. Перевод, 2017
© Ян Пробштейн. Перевод, 2017
© Анна Курт. Перевод, 2017

Но в нетерпенье и шуме грядущего дня,
Когда брокеры воют, как звери, под сводами биржи
И бедняки переносят свои страданья, к которым
они совершенно привыкли,
И каждый, запертый в клетку своего Я, мнит, что
свободен,
Несколько тысяч людей будут вспоминать этот день,
Как не совсем заурядный, не такой, как другие.

Все приборы и данные соглашались в одном:
День его смерти был темным, холодным днем.

II

Ты был глупым, как мы; твой дар пережил это все:
Свиту богатых поклонниц, дряхлость тела, саму
Эту жизнь. Безумная Ирландия втравила тебя
В поэзию. Ныне тебя нет, а она — как была,
Все такая же, и погода в ней та же — то солнце, то
дождь.
Ибо поэзия ничего не свершает — она просто живет
В тайной долине, куда власть имущим
Хода нет; там она зарождается и струится на юг
От хуторов одиночества и неотвязных скорбей,
Из захолустных местечек, где мы уповаем, живем
И умираем. А она выживает, являя собой
Способ существованья и голос.

III

Принимай, Земля, певца,
Славь, могила, мертвеца!
Пусть Ирландия скорбит —
Уильям Йейтс во прахе спит[1].

Над Европой свился мрак,
В мраке слышен лай собак.

1. В более ранней редакции стихотворения здесь были две строфы. Предлагаем их в переводе А. Курт:

Время мстит без жалости
Чистоте и храбрости,
Заметая все следы
Несравненной красоты.

Но прощает все грехи
За бессмертные стихи.
Знать, в глазах его велик
Только тот, кем жив язык. (*Прим. ред.*)

Каждый сущий в ней язык
На соседа точит клык.

Каждый оскорбленный взор
Прячет умственный позор,
Злоба их сердца грызет,
Жалость обратилась в лед.

Так ступай, Поэт, ступай,
В сердце тьмы, в кромешный край,
И из этой тьмы слепой
Упованье нам пропой.

Чтоб из сонма наших зол
Вертоград стихов расцвел —
Пой о радости навзрыд
В упоении обид.

Чтоб в пустыне бед возник
Исцеляющий родник —
В заточенье на земле
Научи людей хвале.

О*дин всегда любит больше*

Погляди на звезды, в ночную высь,
Звездам ты безразличен, хоть удавись;
Равнодушный, впрочем, уж ты поверь,
Не опасен нам — человек ли, зверь.

Ну а если бы звезды мильоны лет
К нам пылали страстью, а мы к ним — нет?
Раз не может быть равных в любви долей,
Пусть моей будет доля — любить сильней.

Может, это обидная с виду роль —
Обожать того, для кого ты ноль;
Но, с другой стороны, не могу сказать,
Что без них не мог я ни есть, ни спать.

Если б звезды исчезли все до одной,
Я привык бы смотреть в небосвод пустой —
В этот голый, бесполый, бездушный мрак,
Пусть вдруг и не сразу, — но как-то так.

The More Loving One: © 1958 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

Закат Рима

Море в мол с размаху бьет;
Хлещет дождь, бродя на воле,
Поезд мокнет среди поля;
Прячется в пещерах сброд.

В бутиках — зевак битком;
Приставы в усердье грубом
Гонятся по сточным трубам
За несчастным должником.

Самодельный чародей
В сон вгоняет жриц Венеры;
Мыловарам маловеры
Дарят новый пук идей.

Раздражительный Катон
Умирает, как философ;
Для бунтующих матросов
Плата и харчи — закон.

Цезарь спит, от нег устав;
Мелкий клерк, давя зевоту,
Черту в зад мою работу —
Пишет поперек листа.

Птичка с алым хохолком,
На высокой ветке сидя,
Смотрит вдаль, в упор не видя
Город, пораженный злом.

А совсем вдали — стада
Рыжих северных оленей
Мчатся тундрою осенней,
Растекаясь кто куда.

Орфей

К чему стремится песнь? И эти руки,
Воздетые туда, где птицы кружат?
К смятению, к блаженству —
Или к знанью?

The Fall of Rome: © 1947, Orpheus: © 1937 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

Но красоте довольно птичьих криков,
Закатов теплых. Ну а если вдруг
Зима и хлопья слабые закружат, —
Куда податься прихотям и танцу?

Перевод Григория Кружкова

Рембо

Тоннели, ночь, больное небо, грязь —
Друзьям ужасным незнаком сей голод,
В ребенке ложь витий разорвалась,
Как бомба, и поэта создал холод.

Расшатывало все пять чувств вино —
Поил лирический и слабый друг, —
Обыденная глупость шла на дно,
Но слабость с лирой он отринул вдруг.

Болезнью слуха странной стих казался;
Невинность адом детства он почёл.
Чтоб снова жить начать, обрел он смелость:

Достойным сыном снова стать хотелось
Ему, когда сквозь Африку он мчался,
И правду для лжецов он изобрел.

Пророки

Мне кажется, я с детства знал язык
Посланцев первых: дивно неживые
Вошли безмолвно в жизнь мою из книг, —
Тот мальчик их боготворил, впервые
Нелегкие освоив имена,
Но слова громкого “любовь” они
Не изрекли ни разу искони —
Лишь образу вторая жизнь дана.

Разыскивал я долго Край Счастливый, —
Заброшенные рудники нашел:
Молчал подъемник ржавый терпеливо,
Глядел, не утешая, штольни ствол —
Они за опозданье не корили,
Неустрашимость их была хвалою
Тому, чего не видя пред собою,
Не ведал я — шепча мне: “Жди”, учили

Rimbaud: © 1939, The Prophets: © 1939 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

Они в безмолвии без принужденья,
Вокруг все о смиренье говорило,
С каким они терпели запустенье, —
То знак был, что вы живы.

Так и было.

Узнал ответ я, поглядев на лик,
Который книги вновь не поглотят,
Пред ним ответ держать мне каждый миг
В краю, где тщетным не бывает взгляд
И руки все вокруг обнять хотят.

В *другое время*

Нам, как и всяким прочим беглецам,
Как не умеющим считать цветам бессчетным,
Нам память не нужна, как всем животным, —
Жить ныне и сегодня нам.

Сказать пытаясь “Не сейчас”,
Забыли многие из нас,
Как вымолвить “Я есмь”, — когда бы
В веках исчезли, были б рады.

По-старомодному склоняясь вместе
Пред нужным флагом в нужном месте,
С трибун, как древние, талдычут речи
О Нашей, Вашей, Общечеловечьей.

Как будто будет время, и желанье
Сумеет превратиться в обладанье,
Как будто легче жить опять,
Чем заблуждения признать.

От горя умереть не мудрено,
И всякий, умирая, одинок, —
Ложь полюбить еще никто не смог, —
В другое время жить другим дано.

Нет времени

Часы не скажут нам сейчас
О чем молиться, ведь у нас
Нет времени, пока пора
Придет, не знаем чем

Another Time: © 1940, No Time: © 1941 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

Наполнить время тем,
Что отделит нас от вчера.

Не сможем мы найти ответ
В глазах у статуй — его нет.
Живущий лишь сказать бы мог,
Кто римский на чело венок
Надел бы — мертвый бы изрек.
С умершими что станет впредь?
Не объяснить нам смертью смерть.

Лютер

С сознанием, настроенным на гром,
Он в ветре и над шпилями церквей
Зрел Сатаны уловки — в каждый дом
Входил монашек грешных и врачей.

Как отвести беду и побороть,
Отсечь людских грехов все ветви эти?
Как пес хозяина, кусает плоть,
Мир — омут гибельный, где тонут дети.

И щелкнул в голове запал Суда:
“Бог, выкури из ульев этих пчел,
Творцы, шедевры — худшее из зол,
Жив праведник лишь верой...”, — он вскричал.

А люди рады миру, как всегда,
Кто беззаботно жил и не дрожал.

М*онтень*

Он из библиотеки заоконный
Пейзаж видал, грамматикою в трепет
Поверженный: пусть в городе законный,
В провинции же был смертелен лепет.

Рос здоровяк, собой лишь поглощен:
Для революций консерватор нужен,
Чтоб Книгу победить, бесстрастный, он,
Оружье Плоти дал, хоть был недужен.

Коль бес вселился в одичавший разум,
То зрелый век разденет непременно,
Из чувств дитя любовь проклюнет разом,

Luther: © 1940, Montaigne: © 1941 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

В сомненье будет ключ к определенью,
Литература — как Завет, священна,
Раскаяньем сочтут томленье ленью.

1939–1947

Совет

Как подобает, в пышных одеяньях
Духовных и мирских владык совет,
Чтоб время с вечностью сведя, ответ —
Как брак земной на прочных основаньях
Восставить, заседал. Был городок
Тот полон шпиков. Точно на иголках
Развратный род людской решенья ждал.
Вот с помпой распахнулась дверь:
итог
Знаменовал успех, навек спасенья
И Эроса с Агапе отношенья
В чеканных формулах, чтоб в кривотолках
Мир не погряз, записан. Ликовал
Везде народ: пустились в пляс крестьяне
И вывесили флаги горожане.

Но вестники неслись со всех сторон:
“У Западных границ орда племен.
Вновь дева на Востоке понесла.
В руках евреев судоходство Юга.
И Северная смущена округа:
Не семь, а десять звезд там некто судит”.
Так чья рука на сводах нанесла
Усталых старцев скорбный крик испуга:
Postremum Sanctus Spiritus effudit?[1]

Вторичный эпос

О нет, Вергилий, нет
У величайшего из римлян власти
Прочесть истории грядущей письмена
Во имя политических пристрастий —
Прозренье, задний ум бессильны дать ответ.

The Council: © 1941, Secondary Epic: © 1959 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

1. Неужто в последние времена Св. Дух иссяк? (*лат.*).

Чем объяснил бы твой щитоделатель-бог,
Почему великий шедевр панорамы —
Картины грядущей в истории драмы,
Война за войной не рожденного миру народа,
И рожденья, которыми он предрек
Миру заждавшемуся Августа Октавиана, —
Почему все прервалось так таинственно-странно,
Почему предсказать и провидеть не смог,
Что грядет после тридцать первого года
До Рождества Христова?
Почему пеленою покрова
Будут сокрыты карийцы, морины, гелоны —
Ведомые к Риму рабов трепетавших колонны?
Евфрат и Аракс, и прочие реки
Будут учиться журчать на латыни,
И там, где прервутся пророчества, цезарь отныне,
Принимая дары и парады застынет навеки.
Неужто Эней не спросил бы: "Новым победам
Суждено ли свершиться за этим триумфом следом?"
Чересчур изощренным в риторике было твое
творенье,
Оно заставляет нас вообразить продолженье
Восьмой Книги твоей как вставку позднейших
времен,
Нацарапанную на полях декадентских письмен
Обветшавшего текста, то бишь сочиненье
Ритора чистой воды, беглеца без угла и притом
Безработного и с пустым животом,
Он в спешке сварганил питье, дабы наслажденье
Опьянило князька белокурого, кого грабеж в
одночасье
Заставил поверить, что предначертало само
Провиденье
Род улучшить людской белокурой расе.

...Вот Майнц в предновогодний звездный час,
Двурогий сбросил Рейн латинян иго,
Чтоб на спине перевезти Вандала.
Данувий нынче благосклонен к Готу,
Весть эта не чужда теням тевтонским
И всем скорбящим там, за Ахеронтом,
И Греции разграбленной, руинам
Разрушенного Карфагена: вот
Ютурна покидает русло – лоно
Жестоких жалоб, чтоб излить отныне
Безудержную радость в громкой песне —

Весть о предательстве у Соляных ворот
Дошла: за Турна отомстил Алариx...

О нет, Вергилий, нет:
Пускай твой мастерски выкован стих —
Обманутой Музы в нем плач не затих,
На все вопросы давая ответ,
Анхиз твой ни в чем нас не убеждает,
Чересчур призрак отца прозорлив:
Он знает, что Ромул выстроит стену,
Что Август несет век золотой;
Стремится внушить он послушному сыну
Любовь, что спустя столетия снова
Коснется их, не сорвав, однако, покрова
(Ни один пророк не упустит услады такой,
Ни один не отвергнет избранник судьбы
наслажденья
Узнать подтвержденье столь явное Провиденья).
Католик-мальчик вызубрит значенье тех имен,
И все ж арийцем Одоакром будет свергнут он.

Делатели истории

Серьезным историкам важны оружие и монеты,
Не перепевы о значенье того,
Чьей эпохе принадлежат,
Зная, что писаки вскоре модель создадут
Как живую, чтоб учителя рассказали
Зевающим ученикам

С якобы картами якобы кампаний,
Показывая в цвете границы
До и после,
С цитатами из похабных напутствий войскам
И многосложными доводами Сенату
О нарушении соглашений.

Просто добавить, как Величье, инкогнито,
Восхищается простым комментарием о себе
Святого Простака,
И еще проще — фобии, извращения,
Редкость, которая дразнит гуманистическое
Неполиткорректное нёбо.

Насколько верно легенда переплавляет их

В одного составного полубога, невероятного
Труженика,
Отводящего реки, возводящего стены голыми
руками,
Дородного раба обрядов и мученика
Нумерологии.

С двенадцатью братьями-близнецами, тремя женами,
семью сыновьями,
Пять недель в году подпадает под бабье влиянье,
Смертельно ужален
В девятидневной битве с Королем Скорпионов,
Умер в тринадцатый месяц, став бессмертным
Созвездием.

Клио любит тех, кто взрастил лучших коней,
Нашел ответы на вопросы, создавал,
Даже мерзости,
Бардов пригрел: но это простые командиры,
Как мальчишки в прыщавую, а девчонки в
нескладную пору,
Что они создали, кроме желаний?

П*риношение* К*лио*

Гора смирилась, и неумолимо
    На север зелень устремилась:
Кругом цветы без устали воюют
    С утра до ночи — с цветом цвет

В боях, где побеждают все, вот-вот
    Иное племя клич издаст —
Щебечут птицы не корысти ради,
    Но просто по своей природе.

Не распознать мне всех, кому известно
    О бытии моем, когда сижу
За книгой майским утром — чувства
    Острей моих следят за несъедобным,

Незащищенным ворохом бумаги,
    К тому же дурно пахнущим — мертва

Homage to Clio: 1955 © by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

Для наблюденья книга, но они
    Живут в пространстве наблюдая,

Не ведая о тишине, подобно Афродите
    Или воительнице-Артемиде,
Высоким Сестрам-Близнецам, кому
    Подвластны твари. Потому в сем царстве

Банальность может быть прекрасной: там
    Существ нет слишком малых, ни больших,
Ни обладающих дурной окраской,
    Землетрясенья гармоничен гром

Над шепотом ручьев, но мы предстали
    По воле рока пред твоим
Безмолвьем, Клио. Скрылась простота.
    В мечтах двенадцать нимф представим,

Вокруг фаллической колонны,
    Но те виденья не утешат нас:
Твое безмолвие любой волшебный круг,
    Где вещи осязаемы, затмит.

Да и скорбим ли мы? Проснувшись, слышим,
    Как на заре петух горланит гимн
В свою же честь, а всех его детей
    Зажарили. Я счастлив, что могу

Несчастным быть, когда не в силах сдюжить,
    С чем должен. Лишь чудовища двуглавы,
Но неделимы все ж Отец и Мать.
    Могилы навещать друзей

В притворной скорби, закатить скандал
    Иль составлять любовниц список
Негоже, но чирикать, словно птичка,
    Как будто не умрет никто

И правдой не бывала клевета —
    Чудовищно: нужда в прощенье
Тогда отпала бы, “за око — око”
    Законом стало б, не пришлось бы

Страдать невинным — Артемида
    И Афродита, две Великих Силы,
Сомненья наши отметут. Безмолвна
    Лишь ты, Мадонна тишины,

Мы обращаемся к тебе, утратив
Власть над собой, но обретя себя,
В твоих глазах себя узнать стремимся, Клио.
Как опишу тебя? Тех изваять

Из камня можно (их узнают сразу
По совершенству форм, по безупречным
Огромным ртам без уголков, подобно
Колоссам), но от девушек других

Тебя не отличить, ты с тварями родства
Не кажешь — образ твой каким искусством
Запечатлеть? Сдается, лишь на снимках
В газетах видел: ты дитя качала

Или скорбела над умершим молча —
Тебя лишь там увидеть можно, Муза
Неповторимых исторических событий,
Молчанием хранишь свои владенья —

И взрыв не всколыхнет — влюбленным только
Дано коротким “Да” его заполнить
И внять дано немногим из великих,
И потому блюдёшь ты воплей сонм,

И потому, как герцог Кэмберленд,
То вверх, то вниз, а то — по кругу,
Как бы на Колесе Судьбы, плутают
Плешивый, Богомол, Заика,

Как чада Артемиды, не твои.
Но музыке подобна жизнь
Внимающих тебе, преображаясь
В то, чем однажды в жизни можно стать,

Звук извлекают из молчанья легкий —
Для этого лишь время нужно, Клио,
Ты — Муза времени, без милосердного молчанья
Лишь первый значим шаг, а это —

Всегда убийство, забывают вечно
О доброте твоей — прости нам шум
И помнить научи: прощать любимым
Проступки запрещает Афродита,

Но все ж прощают. Пусть на вид доступна,
Спросить, благоволишь ли ты к поэтам,

Не смею — не похоже, чтоб читала.
Да и зачем тебе, не знаю сам.

Июнь 1955

Слова

На свет родится слово в предложенье,
Где истинна вещей первооснова,
Не речь — оратор в нас родит сомненье:
Для неправдивых слов у слов нет слова.

Мы в синтаксис не в силах измененья
Внести — ни подлежащего иного,
Ни времени избрать, ни наклоненья, —
В идиллии нет веры, право слово.

Так что же — выдумке мы факты предпочтем
И сплетнями заполним свой досуг
Иль громких рифм созвучия сплетем,

Где не судьба, но лишь случайный звук?
Так рыцарь на распутье роковом
Не может разорвать сомнений круг.

Перевод Яна Пробштейна

Август 1968

Велик и страшен людоед,
Принес он людям много бед.
Владеет целым миром он,
Лишь даром речи обделен.

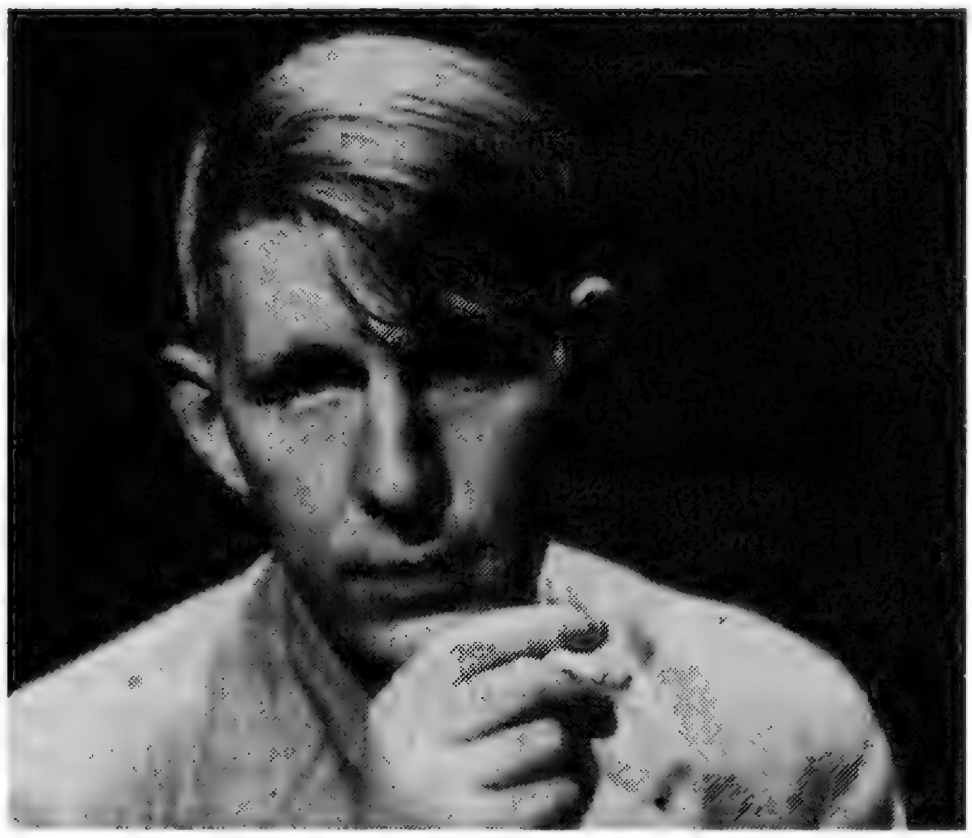
Среди сожженных городов
Бесчинствует, на все готов,
И, руки в боки уперев,
Свой хищный разевает зев.
Но сколь ни тщится идиот,
Все околесицу несет.

Сентябрь 1968

Перевод Анны Курт

Words: 1960 © by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd.
All right reserved.

Перевод Анны Курт, Елены Рубиновой



Поглощение и изобилие

Поглощение мнит, что держит в цепях Изобилие, но на деле берет ничтожную долю, принимая ее за целое.
Но Изобилие истощится, если избыток его восторгов не будет тонуть в морях Поглощения.
Сторонники Изобилия и сторонники Поглощения живут на земле и вечно враждуют: кто старается их примирить, убивает жизнь.

Уильям Блейк
Бракосочетание Рая и Ада[1].

Человек не только создает мир по своему образу, но разные люди создают разные миры. Блейк: “Глупец видит не то дерево, что видит умный”.

Основное стремление в жизни — стремление преодолеть двойственность и обрести единство или свободу. Воля, Бессознательное — это желание быть свободным. Наши желания

The Prolific and the Devourer: © 1977 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.
© Анна Курт. Перевод, 2017
© Анна Курт, Елена Рубинова. Перевод, 2017
1. У. Блейк. Стихи. — М.: Прогресс, 1982. — С. 369. (*Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, – прим. перев.*)

суть наше представление о двойственности, то есть о том, что препятствует нашей воле. Мы не можем не хотеть быть свободными.

Фрейд ввел нас в заблуждение, противопоставляя принцип наслаждения принципу реальности. Это скрытое пуританство. "То, что я хочу, внешний мир не может дать. Поэтому то, что я хочу, дурно". Желание смерти: "Никогда не рождаться на свет вне всякого сравнения – наилучшее". Как раз напротив, мои желания – такая же часть реальности, как и все остальное.

Было бы неправильным сказать, что на самом деле мы хотим вернуться в лоно матери. Мы представляем себе свободу таким образом, потому что таким был наш первый опыт Единства, и можем вообразить будущее лишь в образах известного нам прошлого.

Вначале ребенок видит свои конечности как часть внешнего мира. Научившись управлять ими, он воспринимает их как часть самого себя. То, что мы называем "я", – это на самом деле область, в которой непосредственно действует наша воля. Так, если у нас сильная боль, мы как будто раздваиваемся на страдающее "я" и враждебный внешний мир зуба. Пенис никогда полностью не принадлежит человеку.

Диктатор, говорящий "Мой народ". Писатель, говорящий "Мои читатели".

Люди кажутся нам "реальными", то есть частью нашей жизни в той мере, в какой мы осознаем, что наша воля и их воля воздействуют друг на друга.

Познание реальности отчасти приходит к нам автоматически через неизбежные личные контакты, отчасти – через интеллект.

Раскрывая неожиданные связи между фактами, не имеющими отношения к нашему личному, то есть чувственному опыту, и фактами, непосредственно с ним связанными, интеллект позволяет нам ощутить и, следовательно, действовать под влиянием первых. Он раздвигает горизонт души.

Религиозные определения спасения (то есть единство или свобода), "Царство Божье", "Наше спокойствие в Его воле" – лучшие, ибо наиболее общие. Спастись – значит хотеть лишь то, что имеешь.

Быть порочным или невротиком в нравственном или распространенном смысле – значит хотеть того, чего не хочет

большинство. Быть больным или невротиком в религиозном или истинном смысле этого слова — значит хотеть того, что нельзя иметь. Это часто совпадает, но не всегда.

Даже аскет, осуждающий всех, кто сознательно добивается славы, власти, женщин, лучше, чем психолог, обзывающий невротиками тех, кто не ищет того же. Не судите.

Невротик — это человек, который делает неправильный общий вывод из частного случая. Х. однажды был несправедливо отшлепан отцом и всю жизнь живет с убеждением, что весь мир будет к нему несправедлив. Иногда отождествление бывает лишь частичным: символы страха — полицейские и кастрация.

Есть только одно спасение, но к нему ведет столько путей, сколько людей на свете.

Три типа людей — три пути к спасению.

Те, кто ищут его:

1) манипулируя неодушевленными предметами: фермер, инженер, ученый;

2) манипулируя другими людьми: политик, учитель, врач;

3) манипулируя собственными фантазиями: художник, святой.

Каждый человек совмещает эти три существования в разных соотношениях, то есть когда мы едим — мы ученые, в обществе — мы политики, в одиночестве — мы художники. Однако соотношения эти настолько разные и люди живут в столь разных мирах, что с большим трудом понимают друг друга.

По своей сути Наука должна способствовать сохранению нашего физического существования в материальном мире. Тянущееся к груди дитя — уже ученый.

Искусство — это духовная жизнь, осуществляемая с помощью науки.

Наука создает материальное благополучие.

Искусство дает духовное счастье.

Политика ничего не создает и лишь распределяет то и другое.

Средний человек, обыкновенный прохожий, — это человек, пассивно относящийся к опыту: его знание ограничено тем, что приходит к нему автоматически через непосредственный личный опыт. Ученый, художник и настоящий политик — интеллектуалы, они стремятся раздвинуть свой опыт за пределы непосредственно данного.

Вне нашей профессии все мы обычные люди. Если мы не политики, мы не разбираемся в политике, лежащей за пределами наших личных отношений, если мы не художники, мы

не можем понять искусство, не отражающее наши собственные фантазии, если мы не ученые, нас озадачивает наука, не основанная на общепринятых представлениях.

"Работа" — есть действие, навязанное нам чужой волей. "Если ты не сделаешь то или иное, оставлю тебя голодным. Если ты не выучишь этот неправильный глагол, я тебя накажу". Когда я преподавал в школе, уроки были для меня своеобразной игрой. Работа означала игру в футбол.

Цель каждого — жить не работая. Чтобы ее достичь, человек должен либо получить наследство, либо украсть деньги, либо убедить общество платить ему за то, что ему нравится делать, то есть за игру.

Истинной целью политика (собственно политика либо учителя, врача и т. д.) должно быть создание общества, где никто не должен работать, где каждый знает, чем ему нравится заниматься, и заниматься только этим. Политик, который начинает с другого конца, и пытается убедить людей в том, что их предназначение — выполнять свой долг (а чаще то, что он считает их долгом), — тиран.

Как часто на вопрос "Что ты хочешь делать?" от молодого человека, не обладающего никаким талантом, можно услышать: "Я хочу писать". На самом деле, он хочет сказать: "Я не хочу работать". Политика и наука тоже могут быть игрой, но искусство меньше всего зависит от расположения других людей и кажется простейшим способом прожить на свете.

Башня из слоновой кости. Как точка — это на самом деле лишь удобная математическая концепция, не существующая в действительности и означающая полную изоляцию от всякого опыта. Ближайшая параллель в реальной жизни — шизофрения.

Наиболее распространенный вид башни из слоновой кости — состояние обычного среднего человека, то есть пассивное отношение к предшествующему опыту.

Мы можем справедливо обвинять поэтов девяностых годов за их "башню из слоновой кости" не потому, что они называли себя аполитичными, а потому, что из всей окружающей действительности они увидели лишь ее малую часть. Политику и науку они воспринимали как обыватели с тем же образованием, доходом и положением в обществе.

"Знать многое о чем-то и немногое обо всем" — порочное утверждение. Скорее сначала познай самого себя, а затем научись видеть все сквозь призму своего таланта. Человек

разрушает башню из слоновой кости лишь тогда, когда он научился воспринимать весь мир как художник, ученый или политик.

"Ребенок – отец человека"[1]. Мы не меняемся, став взрослыми, а остаемся все теми же с детства до старости. Однако зрелость осознает себя, детство – нет. Стать взрослым – значит осознавать необходимость, знать, что ты хочешь, и быть готовым платить за свои желания. Неудачники либо не знают, чего они хотят, либо уклоняются от расплаты.

Притча о работниках в винограднике. У Природы есть свои любимцы, которым она позволяет приобретать все по сниженным ценам. Есть и другие люди, которые приобретают все лишь по недоступным ценам. Но платить нужно всем.

Самый младший из трех братьев, я вырос в семье, принадлежавшей к среднему классу. Мой отец был врачом, мать закончила университет. В кабинете отца было множество книг по медицине, археологии, произведений классической литературы. На лужайке стоял дождемер и сидел пес. Перед завтраком вся семья молилась, мы часто совершали велосипедные прогулки, собирали ископаемых или копировали рисунки с церковных плит, а вечером читали вслух. В основном, мы были предоставлены самим себе. Мать часто болела.

В одном мы отличались от остальных – мы были католиками. По воскресеньям у нас происходили богослужения с музыкой, свечами и ладаном, а на Рождество в столовой ставили ясли, подсвеченные ручным фонариком, и мы водили вокруг них хоровод, распевая колядки.

Там я усвоил некоторые вещи, от которых никогда не откажусь (зовите их предрассудками, если угодно), – что знания ищут лишь ради них самих. Там же у меня возник интерес к медицине и разным болезням, а также к богословию, и сложилось убеждение, что жизнью управляют таинственные силы (хотя не думаю, что я когда-нибудь верил в сверхъестественное). Там же у меня возникла неприязнь к чужакам и бойким гангстерам, отвращение к дельцам и ко всем, кто трудится для наживы, а не ради хлеба насущного (мой отец не имел частной практики, он был врачом на государственной службе).

Отцовская библиотека не только научила меня читать, но и определила выбор чтения. Это было пестрое собрание книг

1. Из стихотворения У. Вордсворта "My heart leaps up".

по разным предметам, включавшее несколько романов, а не библиотека литератора или узкого специалиста. Вследствие этого круг моего чтения всегда был широким и, скорее, случайным, нежели академическим, и отнюдь не исчерпывался беллетристикой.

Ребенком я не испытывал интереса к поэзии — скорее страсть к словам, чем длиннее, тем лучше, и приводил в ужас тетушек, рассуждая, подобно профессору геологии. Сегодня слова действуют на меня так, что, скажем, порнографический рассказ возбуждает меня больше, чем живой человек.

Кроме слов, меня интересовали исключительно шахты и их оборудование. Интерес к людям возник лишь в отрочестве.

Мой интерес и знания были таковы, что мне удалось обмануть не только самого себя, но и родителей, будто я призван быть ученым, и рожден, чтобы стать или, как я говорил, призван стать горным инженером. Заметив, что никакого таланта в обращении с механизмами у меня не было, психолог счел бы этот интерес чисто символическим. В возрасте от четырех до тринадцати лет я был страстно влюблен в изображения пленивших меня гидротурбин, винтовых двигателей, шарикоподшипников и т. д., и не было для меня большего счастья, чем спуститься в шахту.

Тот же психолог столь же легко обнаружил бы комплексы, вызвавшие эту влюбленность, но для будущего важней была не невротическая причина, а то, что я должен был выразить конфликт через фантастический символ, а не посредством действий или как-то иначе. Сейчас я воспринимаю все явления в их символической связи с другими.

Сомневаюсь, что человек с этими двумя пристрастиями — к слову и к символу — мог бы стать кем-то еще, кроме поэта. Во всяком случае, когда в возрасте шестнадцати лет мой школьный друг мимоходом спросил меня, пишу ли я стихи, не написав к тому времени ни строчки и даже не прочитав ни единой строчки с удовольствием, я решил, что поэзия — мое призвание; и, хотя сейчас, глядя на свой труд, я часто испытываю стыд и отвращение, я знаю, что как бы плохо я ни писал, все прочее я бы делал еще хуже, и увидеть что-то отчетливо я могу лишь через слово и символ.

Мое политическое образование началось в возрасте семи лет, когда меня отправили в начальную школу. Каждый английский мальчик из среднего класса проводит пять лет в диком племени, которым управляет добрая или злая сила, и еще пять лет в качестве гражданина тоталитарного государства.

Я впервые столкнулся со взрослыми за пределами семьи, и они оказались волосатыми чудовищами с жуткими голосами и эксцентричными повадками, совершенно непредсказуемыми как в припадках ярости, так и в добродушии, и, казалось, наделенными абсолютной властью над жизнью и смертью. Люди, воспитывающие маленьких мальчиков в загородных школах, в глубинке и на безопасном расстоянии от родителей, ведут себя так, что в обычном обществе их непременно упекли бы за решетку. Когда в учебнике истории я читаю, как английский король Иоанн в ярости грыз тростниковую циновку, меня это нисколько не удивляет: именно так вели себя школьные учителя.

Итак, несмотря на все, что я впоследствии узнал, я глубоко убежден, что политики — опасные фанатики, которых надо осторожно высмеивать и по возможности избегать, и, кроме всего прочего, им ни в коем случае нельзя говорить правду.

В английских частных школах нет экономических классов, зато существует жесткое классовое деление, основанное на старшинстве. Новичок начинает как представитель пролетариата, как эксплуатируемая прислуга, на третьем году поднимается до уровня респектабельной буржуазии, к пятому, если он политически благонадежен, становится полицейским или государственным служащим и удостаивается доверия Кабинета, иной раз прибегающего к его совету.

Изумительная лаборатория для изучения классовых чувств и политических амбиций.

Такое государство, по всей видимости, принадлежит к тому типу, где каждый имеет равные возможности выдвинуться, а общественная награда целиком зависит от заслуг. Конечно, оно лучше, чем общество, где каждому отведено жесткое социальное положение, но, разумеется, это не Утопия.

Вскоре я научился различать три вида граждан: политиков, людей аполитичных и антиполитиков.

Ценности политика совпадают с ценностями государства. В школе он спортсмен, общительный, в меру тщеславный, добродетельный, но не слишком. Он быстро взбирается по общественной лестнице, становится грамотным, но недалеким должностным лицом, уверенным в правильности законов, всюду встречает одобрение, чем и счастлив.

Интересы аполитичного человека не совпадают с интересами государства, но и не сталкиваются с ними: чаще всего это означает, что они не имеют никакого отношения к людям. Им может быть фотограф, орнитолог или радиомеханик. Единственное его желание — чтобы его оставили в покое. Поэтому он исполняет свой общественный долг достаточно хорошо, что-

бы не нажить неприятностей, и медленно достигает определенной стабильности. Он от природы здравомыслящий анархист.

Антиполитик – это человек, чьи интересы и ценности противоречат интересам государства. Он не увлекается спортом и не скрывает этого, он небезупречен в нравственном отношении и сознательно прибегает к саботажу. Однако существует две разновидности антиполитика: первый стал бы аполитичным, если бы ценности государства пришлись ему по душе, второй в тех же обстоятельствах превратился бы в политика. Последний – революционер: его анархизм – лишь путь к политической цели. Кто он – потенциальный реформатор или потенциальный тиран – зависит от того, сочетается ли его честолюбие с умственными способностями или нет.

На собственном горьком опыте я научился отыскивать еще один тип тщеславного антиполитика: стыдясь того, что не участвует в общественной жизни, он пытается замаскироваться под политика. Из таких людей выходят стукачи или безжалостные бюрократы.

Школьная жизнь научила меня тому, что я антиполитик. Я хотел, чтобы меня оставили в покое, дали возможность сочинять стихи, общаться с кем я хочу и не вмешивались в мою сексуальную жизнь. Главным врагом был и остается политик, то есть человек, который хочет организовать жизни других и поставить всех по стойке смирно. Я могу узнать его в любом обличье: в государственном служащем, в епископе, в школьном учителе или в члене политической партии, но не могу глядеть на него – даже мельком – без содрогания, ненависти и желания публично унизить его (или ее, ибо женщина – худший вариант).

Сначала я считал себя обыкновенным аполитичным анархистом, который вынужден под давлением необычных обстоятельств быть антиполитиком и саботажником, но, став учителем, понял, что я более тщеславен и мне нравится влиять на других больше, чем мне казалось раньше.

Когда я перестал преподавать (благодаря материальной поддержке родителей я несколько лет был рантье), государство перестало для меня существовать.

Легко критиковать рантье за то, что он паразитирует на других, но кто откажется поменяться с ним местами, имей он такую возможность, если только он честен. Частный доход позволяет его счастливому обладателю быть благодушным, терпимым, веселым, путешествовать по миру и общаться с самыми разными людьми, и наша цивилизация – в целом,

создание класса рантье. Многие его представители эгоистичны и неприятны, но если они причиняют вред, то, как правило, самим себе, и, как мне кажется, процент неприятных людей среди них, возможно, ниже, чем в других классах.

Художник, творящий в так называемой башне из слоновой кости, должен был бы принадлежать к классу рантье. В действительности же умный и тонкий писатель-рантье, благодаря большей свободе передвижения и отсутствию экономического давления, пишет не спеша, обладает более глубоким и обширным опытом, чем его более бедный собрат, который приговорен к постоянной работе.

Я с тревогой замечаю, что политические системы, стремящиеся в той или иной мере уничтожить экономическое давление и экономические стимулы и вынужденные заменить их общественными и государственными, напоминают (на мой взгляд, даже слишком) английскую среднюю школу. Политик достиг бы успеха лишь в том случае, если бы ему удалось создать общество, свободное от социального давления класса рантье, и уничтожить экономическую несправедливость, на которой оно зиждется.

Не знаю, возможно ли это, но даже в этом случае политик вряд ли поставил бы себе подобную цель: достигнув ее, он свел бы на нет свою профессию, ибо общественное давление — такое же средство самовыражения для политика, как язык для поэта.

В двадцать два года моя вольготная жизнь закончилась, я перестал быть рантье и начал преподавать в начальной школе для отпрысков привилегированных классов. Дикое племя, управляемое нечистой силой, страшившее и завораживавшее ребенка, предстало мне в более прозаическом свете — как частное предприятие, функционирующее при невмешательстве капитала, лавочка, где, как и в других лавках, успех зависел от нашей способности казаться покупателям более привлекательными, чем конкуренты. Впервые в жизни я столкнулся с властью денег, рекламой и доверчивостью публики.

По своей политической структуре частная школа представляет собой абсолютную монархию, где преподавательский состав играет роль Геринга–Рёма–Геббельса–Гимлера по отношению к директору Гитлеру. Та же борьба за власть, тот же ворох сплетен и временами такие же чистки. Все, кто зависят от коллектива (даже директор зависит от расположения родителей как диктатор, вынужденный улещивать народ), не могут уклониться от участия в политической игре,

требующей не только неискренней угодливости, но и изрядной доли откровенной лжи.

Быть политиком — значит вести двойную жизнь. Возможно, это не имело бы никакого значения, если бы человек мог сознательно отделить одну жизнь от другой и точно знал бы, какая из них подлинная. Но чтобы преуспеть в чем-либо, человек должен в это верить, во всяком случае, в данную минуту, но как же часто фальшь общественной жизни поглощает и разрушает подлинную частную жизнь. Почти все общественные деятели превращаются в старых бравурных зануд.

Глупо думать, что человек может жить двойной жизнью — общественной и частной. Нельзя быть слугой двух господ.

В поединке между общественной и частной жизнью, первая всегда побеждает, поскольку именно она приносит прибыль.

Чтобы духовно выжить в общественной организации, необходимо обладать особым талантом, то есть стать незаменимым, тогда тебе простят любую выходку. Проститутки и оперные певцы выживают в любых революциях.

Есть и другой путь. Поскольку в каждом из нас живет анархист — даже в бюрократе, — всякое общество терпит и даже испытывает насущную потребность в шуте, в разрешенном сверху фигляре, выступающем в роли критикана. Присмотритесь хорошенько к популярности Чарли Чаплина и братьев Маркс[1]. Но оно терпит лишь очень немногих, к тому же их завидное положение ненадежно. Шут может зайти слишком далеко, тогда его выпорют.

Учительство — род политической активности, игра в политического Бога-отца, попытка создать людей по своему образу и подобию. Поскольку каждая личность неповторима, подобное самовоспроизводство к счастью невозможно. Плохие учителя не знают этого или наивно полагают, что они не пытаются ни на кого влиять.

Вскоре учитель понимает, что в классе есть всего лишь несколько учеников, которым он может помочь, многих он может лишь натаскать к экзамену, а некоторым — лишь принести вред. Меня интересовали либо отстающие, то есть не

1. Братья Маркс — популярный комедийный квинтет из США, специализировавшийся на "комедии абсурда" — с набором драк, пощечин, флирта и "метания тортов".

сознававшие своей истинной природы, смышленые, интересовавшиеся тем же, что я, либо те, кто, как и я в их возрасте, были анархистами и ненавидели школу. Поощряя в последних бунтарское начало, я пытался научить их приемам камуфляжа, то есть как избегнуть мученичества. Политикам я мог помочь, лишь подрывая их веру изнутри.

Учитель, поддерживающий отношения со своими учениками, после того как они окончили школу и выпорхнули в мир, обладает своеобразным преимуществом — он может увидеть плоды своего труда.

Профессиональные болезни. Политическая проблема первостепенной важности. Бóльшая часть профессий, доступных современным людям, приносит им вред.

Викторианский отец, заявлявший, что скорее предпочел бы видеть дочь в гробу, чем на сцене, был умнее нынешнего главы семейства, бодро напутствующего своих детей, ступивших на стезю рекламного бизнеса или журналистики.

Профессия диктует человеку образ жизни и выбор друзей. Поступки и друзья — это и есть человек. Не бывает биржевых маклеров-идеалистов. Пройдитесь по фабрике, производящей ширпотреб, и вы почувствуете, что вы в аду. И никакой Рабочий Контроль не изменит этого ощущения.

В нашем мозгу есть спасительный механизм, который не дает нам осознать, насколько мы несчастны. Человек осознает это, лишь когда беда прошла, и недоумевает, как он сумел ее вынести. Если бы фабричные рабочие однажды покинули свои фабрики на полгода, произошла бы небывалая в истории революция.

Фермер, квалифицированный рабочий, ученый, повар, хозяин гостиницы, врач, учитель, спортсмен, художник. Можно ли найти лучшие занятия?

Судьи, полицейские, критики. Подлинные представители низшего сословия, низкие, коварные души, которых ни один порядочный человек не должен пускать на порог своего дома.

Воистину счастлив молодой человек, сознательно посвятивший себя науке, по достоинству оцененной и вознагражденной обществом, и прям его путь к добродетельной жизни.

Из-за отсутствия необходимой подготовки многие профессии мне недоступны.

Я не способен к математике, я не мог бы стать инженером. Но есть профессии, мне доступные, некоторые из них сделали бы меня более человечным, другие при использова-

нии тех же талантов — более жестоким. Профессия хирурга и палача требует одних и тех же навыков.

Мне могут возразить, что это беспочвенный буржуазный идеализм. Обществу нужны полицейские. Чтобы выпускать автомобили, холодильники, электробритвы, нужно массовое производство и небольшой штат рабочих. Возможно, вы правы. Возможно, необходимо, чтобы тысячи людей страдали и мучились во имя Всеобщего Блага, которое Блейк называл оправданием лицемеров и подлецов. Но ни я, ни один из уважаемых мною людей, не хотели бы оказаться в положении мучеников, если это в моих силах, и ваше самодовольство омерзительно.

Оттого что богатые лицемерно отрицали значение материальных благ, социалистам совершенно не обязательно руководствоваться ценностями американского торговца пылесосами.

Не верьте тем, кто заявляет: "Сначала — самое необходимое! Сперва поднимем уровень благосостояния народа, а уж потом обратимся к духовному". Достигнув первого и не учитывая второго, они лишь создадут огромную промышленную машину, которую не сдвинешь с места без экономических сбоев и крушений.

Кризис. Цивилизация в опасности. Художники всего мира объединяются. Башня из слоновой кости. Эскапист. Страус.

Да, Кризис этот достаточно глубок, но мы никогда не выйдем из него, если будем шарахаться из стороны в сторону, поддавшись слепому отчаянью и панике.

Те немногие из писателей, у которых примерно к 1931 году возник интерес к политике как к волнующей новой теме, не имели ни малейшего представления о том, куда она их заведет. Но если они не погубят себя и не принесут вреда политическим идеям, в которые верят, они должны остановиться и переосмыслить свои ценности. Глупости, которые они натворили за последние восемь лет, дадут им богатую пищу для размышлений.

Если взглянуть на политическую деятельность интеллектуалов в последние восемь лет и подсчитать все подписанные ими письма в газеты, все трибуны, с которых они выступали, все конгрессы, где они побывали, придется признать, что общий эффект, не считая денег, собранных на развитие общественных нужд (нельзя умалять их ценности), был нулевым. Что касается развития политических событий, то и здесь они ничего не добились. В отношении их собственной карьеры, некоторые чего-то достигли, но лишь немногие.

Это течение потерпит неудачу — интеллектуалы поддерживают его.

Мир не прощает политических провалов. Успеха можно добиться лишь в том случае, если вы страстно в нем заинтересованы и абсолютно в нем уверены. Так ли уж вы заинтересованы, так ли уверены? Если нет, то вы будете глухи к голосу совести — своей собственной и своего друга, к плачу сирот и вдов, ибо не можете им помочь.

Тот, кто предпринимает что-либо, руководствуясь чувством долга, обманывает себя и разрушает все, к чему прикасается. Нельзя давать, не рассчитывая получить что-то взамен. Что именно вы надеетесь получить от политики: восторг, опыт? Будьте честны перед собою.

Искусство для искусства не перевернет мир. Трущобы, войны, болезни — часть его сырья, и в этом качестве художник их ценит. Такие писатели, как Хемингуэй и Мальро, действительно обогатили свое творчество благодаря Гражданской войне в Испании и, возможно, сами принесли пользу, проведя там часть жизни.

Голос Искусителя: “Пока ты не примешь участия в классовой борьбе, тебе не стать крупным писателем”.

Ценность идей, скажем, католических или марксистских, для формирования писательского опыта разнится от писателя к писателю. Можно указать на Данте как на пример их ценности и на Шекспира — как пример их незначительности. Но ценность эта не в их научной достоверности, а в мгновенной пользе. Научная гипотеза — временный каркас для систематизации будущего опыта, художественное мироощущение — жесткий каркас, избранный художником как наиболее подходящий для систематизации прошлого опыта.

Чтобы принести пользу писателю, глобальная идея должна вобрать в себя самый противоречивый опыт, наиболее тонкие изгибы мысли и иронические оттенки значений. Политик также считает глобальную идею полезной, но для его целей, то есть согласованности действий, тонкость и ирония — недостатки. Политические добродетели идеи — простота и непогрешимость.

“Как можно внушить людям слепую веру в правильность политической доктрины, если постоянные изменения в ней сеют лишь неуверенность и сомнения?” (Гитлер)

Афоризм писателя: “Тот, кто обобщает, обречен”.

Афоризм политика: “Из трудных случаев проистекают плохие законы”.

Мы не критикуем художников прошлого за то, что их религиозные, политические или научные взгляды отличались от наших. Мы критикуем за это современных художников, поскольку наше время ставит нас в тупик, и, отчаянно пытаясь найти ответы на все наши вопросы, виним всех, кто отказывается дать их, забывая, что художник на это и не претендует.

Художники, даже когда они по видимости придерживаются религиозных или политических догм, подразумевают под ними совсем не то, что церковные или партийные деятели. Между мной и Полем Клоделем куда больше общего, чем между Клоделем и епископом Бостонским.

Поглощение и изобилие: художник и политик. Они должны понять, что они враги, у каждого — свое видение мира, совершенно недоступное другому. Но пусть они поймут и то, что оба они необходимы и дополняют друг друга, и, кроме того, что существуют хорошие и плохие политики, хорошие и плохие художники, и что плохие должны научиться признавать и уважать хороших.

Встретив незнакомого человека, художник спрашивает себя: нравится он мне или нет?

Политик задает себе вопрос, кто он: демократ или республиканец? Когда писатели пытаются конструировать собственные политические системы, как Д. Г. Лоуренс в “Пернатом змее”, они неизменно попадают впросак; исходя из собственного опыта, они смотрят на современное государство как на маленький приход, а на политику — как на предмет личных взаимоотношений, тогда как современная политика главным образом связана с безличными отношениями.

Таким образом, изречение Лоуренса: “Гнев иногда бывает праведным, справедливость — никогда”, — замечательный совет влюбленным, но в политике оно будет означать: “Бей всех, кто не согласен с тобой”.

Фашизм больше всего привлекает людей притязаниями на то, что государство — одна Большая семья: упор на Кровь и Расу — попытка обвести обывателя вокруг пальца, заставив его поверить в то, что политические отношения личностны. Политическое образование обывателя сводится к личным контактам, а безликая сложность современной промышленности отталкивает и оглушает его, поэтому политическое

движение, которое так задушевно и лично говорит с ним, кажется столь соблазнительным. В том, что фашизм — дурная фальшивка, меня больше всего убеждает его несомненное сходство с утопическими построениями писателей, которые те выдумывают, сидя вечерами за столиками кафе.

Произведения искусства создаются художниками в одиночку. Отношения между писателями и читателями — пример экономики попустительства, несмотря на хитрости всех издателей, ибо в них нет ни принуждения, ни соревнования. Поэтому художники, как и фермеры, суть анархисты; они ненавидят правительство и не видят в нем никакой необходимости.

Для всех левых интеллектуалов, которых я встречал, притягательная сила коммунизма заключалась в его романтических обещаниях, что вместе с победой коммунизма государство отомрет.

Точно так же, прочитав стихи Рэя Кэмбелла, не трудно понять, что в его представлении фашизм напоминает героическую жизнь матадоров и гонщиков, завоевание красивых женщин и величавое шествие твердой поступью и с непокрытой головой к светлому будущему.

Судьба Андре Жида и Унамуно свидетельствует о том, что происходит, когда мечта художника сталкивается с политической действительностью.

Потребность в новых переживаниях, гуманистическое негодование против несправедливости и жестокости даже при близоруком взгляде — все-таки благородные мотивы для политической деятельности. Но существуют другие, куда менее привлекательные, всем нам хорошо известные побуждения.

В нашей политической деятельности куда больше старомодного карабканья по общественной лестнице, чем мы себе представляем. Получить одобрение общества, добиться, чтобы твою работу оценили даже за ее мнимую ценность, всегда лестно, но это не способствует ни творческому, ни политическому успеху. Я сам слишком много говорил о необходимости народного искусства, чтобы при упоминании о нем оставаться спокойным.

“Самыми упорными тружениками в политических партиях будут те, кого покинул Господь, как Рембо в Хараре” (Конноли).

Слишком часто, вместо того чтобы бодро признать свою Богооставленность и заняться более подходящим делом, они не могут совсем уйти со сцены и становятся критиками. Горечь поражения пронизывает все, что они пишут.

Великое множество людей, в том числе художников, ищут в политике выход из несчастной личной жизни, как некогда люди находили прибежище в мужских и женских монастырях. Движимые завистью и ненавистью, они всюду вносят неуют и разрушают все, к чему прикасаются. Мудрые политики должны держаться от них подальше.

Но если художники ничего не смыслят в политике, то политики ничего не понимают в искусстве. В прошлом представитель охранительного высшего слоя еще мог себе позволить быть любителем искусств и одновременно политиком. Но не сегодня.

Современное государство покровительствует Искусствам. Как это ужасно! Подумайте о зданиях в Вашингтоне. Вспомните гигантские статуи, заполонившие весь мир, символизирующие Рабочего, Триумф Фашизма, Свободу Печати. Вспомните государственные гимны.

Художники и политики будут лучше ладить друг с другом во время кризиса, вроде нынешнего, только если последние поймут: политическая история мира была бы точно такой же, если бы в нем не было ни стихов, ни живописи, ни одной джазовой мелодии.

Если бы критерием искусства была его способность побуждать массы к действию, Геббельс был бы величайшим художником всех времен.

Толстой понимал, что искусство ничего не меняет, и открещивался от него. Он достоин большего уважения, чем марксистский критик, подыскивающий замысловатые причины для того, чтобы включить великих художников прошлого в Пантеон государственных деятелей.

Перевод Анны Курт

О *поэзии, поэтах и вкусах*

Все “настоящие” мужчины, маститые доктора и социальные реформаторы определенного толка терпеть не могут поэзию. Первые считают ее бабьими россказнями, вторые — беспомощным и нездоровым уходом от действительности, для третьих чтение стихов — пир во время чумы. Мне как по-

Poetry, Poets, and Taste: © 1977 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

эту, конечно, хотелось бы убедить людей, чтобы они покупали поэтические сборники, и я попытаюсь опровергнуть эти возражения.

С первыми легко иметь дело. Достаточно спросить их, слышали ли они хотя бы стихи о леди Глостер. Они отвергают поэзию главным образом из-за своего невежества. Школьные учителя, а возможно и многие другие, кому полагалось бы знать поэзию куда лучше, внушили им, что поэзия — это призвание с большой буквы и имеет отношение только к Высшей Жизни или, по определению одного сноба и мастера приклеивать ярлыки, "существованию в высших сферах". Разумеется, все это вздор. Поэзия столь же разнообразна и многолика, как человеческая природа. Конечно, она соприкасается с тайнами бытия — даже самый прожженный и расчетливый делец, иной раз выздоравливая после гриппа, задается вопросом: "Откуда все это и в чем все-таки смысл жизни?" — и вместе с тем предметом поэзии может быть шутка за завтраком или лицо вашей собеседницы.

"Покройте ей лицо; мои глаза ослепли: она умерла молодой" — высокая поэзия. Также как:

> В три часа утра
> Они зажигались, как новогодняя ель,
> Лили поднималась и вставала с постели,
> Сопела носом и вновь падала замертво[1].

Или:

> И Адриатика — ограда морехода,
> В английском языке мужского рода.

Поэзия бывает торжественная и легкая, шутливая и серьезная, целомудренная и непристойная, и сказать, что любишь только один определенный ее вид, все равно что сказать: "Я люблю только дьяконов" или "Я имею дело лишь с официантками". Но по достоинству оценить дьяконов можно лишь в сравнении с официантками и наоборот. То же самое относится к поэзии.

Врач и социальный реформатор — противники посложнее. Я нарочно ставлю их рядом, так как оба в своих нападках затрагивают природу поэтического творчества. Доводы врача обычно сводятся к следующему: "В своем кабинете я повидал тысячи

1. Подстрочный перевод мой (*А. К.*).

поэтов и художников и, поверьте, знаю их насквозь. Здоровье у них ни к черту, психика расшатана, личная жизнь — сплошной срам, а уж денег за визит у них не допросишься. Возьмем, например, Гомера — ведь был слепой как крот. А Вийон — сущий плут и бродяга. Или Пруст — астматик, типичный случай неумеренной материнской любви; всех не перечислишь".

И, в сущности, он прав. Действительно, мы видим, что все интеллектуалы, не исключая и самого почтенного медика, в детстве пережили психологическую травму, и, как правило, у всех у них имеются те или иные невротические склонности. Подозреваю, что, если бы мир состоял из одних психически здоровых людей, мы бы всё еще лазили по деревьям. Но оставим эту тему и остановимся на личности художника. Когда мы сталкиваемся с психологическими трудностями или опасностями, существует три решения. Мы можем притвориться, что *мы* существуем в другом мире и ситуация нас не касается, то есть стать слабоумными или помешанными. Можно сделать вид, что *нет* самой ситуации, то есть погрузиться в грезы; и, наконец, можно внимательно проанализировать ситуацию и попытаться ее понять, то есть постичь механизм ловушки. Искусство представляет собой сочетание двух последних вариантов: в нем есть элемент ухода от действительности и элемент науки, которая отличается от науки в традиционном ее понимании только тем, что предмет ее изучения совсем иного рода.

Таким образом, половина искусства — восприятие. Художник стоит в стороне и наблюдает, подчас даже отстраняясь от самого себя и созерцая собственные фантазии.

Вторая половина дела — повествование. Если спросить у любого художника, зачем он работает, наверное, он ответит: "Для заработка и чтобы развлечь друзей".

Художник — это гибрид шпиона и сплетника, нечто среднее между горничной, подсматривающей в замочную скважину гостиничного номера, и женой младшего каноника. Он похож на мальчишку, который приходит в гостиную и заявляет: "Сегодня я видел в прихожей апостола Петра" или: "Я видел тетушку Эмму в ванной без парика".

Так что врач ошибается. Будем благодарны художнику за то, что хотя бы иногда он уводит нас от действительности, ибо это единственное, что нам необходимо, как отдых и сон. Но вместе с тем художник открывает нам правду, которую мы либо не замечаем впопыхах, либо стыдимся смотреть ей в глаза.

Ошибается и социальный реформатор. Когда художник описывает трущобы, болезни или ад, они ему действительно

необходимы, ведь это — его рабочий материал, так же, как зубному врачу необходимо, чтобы у людей портились зубы. Художник редко бывает хорошим политиком, но мы можем воспользоваться тем, что он нам дает: истины, о которых он рассказывает, могут укрепить силу воли или развлечь в часы досуга. И вполне возможно, что в конце концов тетушка Эмма купит себе средство для восстановления волос.

Мне бы хотелось сказать еще о двух вещах: одна довольно-таки банальная, другая — посложнее. Во-первых, чем отличается поэзия от других видов искусства, а во-вторых, как отличить хорошую поэзию от плохой. На мой взгляд, между поэзией и прозой нет четкой грани. Слова, выражающие чувства и не обладающие логическим значением, наверное, и есть "чистая поэзия", в прозе — все наоборот. На самом же деле, ни поэзия, ни проза в "чистом" виде не существуют, как нет в природе абсолютно чистых веществ. В противном случае их невозможно было бы читать, подобно тому, как чистые вещества не вступают в реакции. Строки типа:

> Спой грошовую песенку
> С карманом, набитым зерном,

почти предел "чистой поэзии", предложение "Длина этого стола шесть метров" — предел чистой прозы, а между ними — великое многообразие оттенков и значений.

Что касается вкуса, то у каждого читателя он свой. Всякий читатель и всякий возраст вполне естественно полагают, что только они обладают истинным вкусом, но история должна научить нас смирению. Есть лишь один всеобщий закон — искренность. Его легко признавать на словах, но очень трудно ему следовать. Признайтесь, что в зависимости от настроения вам нравится самая разная поэзия, и, если Элла Уиллер Уилкокс вам милее Шекспира, ради бога, признайтесь и в этом. Некоторым людям не дано быть поэтами, поскольку у них нет подлинного интереса к словам, к повествованию, то есть поэзия им не интересна. Другим не удается стать поэтами потому, что они равнодушны к предмету, о котором они пишут, — им неинтересен процесс восприятия. Но самая распространенная причина неудач в любом искусстве связана с тем, что художника интересует одно, а он делает вид, что увлечен другим. Секрет настоящего искусства тот же, что и секрет добродетельной жизни: понять, что́ вам интересно, и, каким бы странным, банальным, честолюбивым, скандальным или возвышенным ни был ваш выбор, следовать ему, ибо только здесь вы можете преуспеть.

То есть “каждому по способностям, от каждого по его силам”. Лично я хотел бы писать так, чтобы излагать “мысли мудрецов языком простых людей”, но пока что мне это не по плечу.

Декабрь 1936 г.

Перевод Анны Курт, Елены Рубиновой

О *словах и слове*

В Книге Бытия приводится две версии происхождения человека. В главе 1, стихи 27– 28 сказано: “И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его, мужчину и женщину сотворил их. И благословил их. И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь”. В 7-м стихе 2-й главы читаем: “И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою”, а в стихе 18-м сказано, что Ева создана не по биологическим, а по личным причинам: “И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному”.

То есть можно сказать, что всякое живое существо — частный представитель биологического вида homo sapiens, появившийся вследствие естественного отбора, и в то же время — неповторимая личность со своим неповторимым взглядом на мир, наделенная сознанием, которое можно определить как “Тройственность в Единстве”. Как пишет бл. Августин: “Я есмь, я знаю и я хочу; я есмь знающий и хотящий, я знаю, что я есмь и что я хочу, и я хочу быть и знать”[1]. Условия человеческого существования в дальнейшем осложнялись тем, что человек, создавая историю и культуру, сумел измениться после того, как его биологическое развитие завершилось. Поэтому каждый из нас приобрел так называемую вторую натуру, сложившуюся в определенном обществе и культуре, в которых нам выпало родиться. Здесь грань между индивидуальностью и личностью стирается. Прибегнуть к термину “индивидуальность” для описания не только биологического типа — мужчина, женщина, ребенок, блондинка и т. д., но и социально-культурного: англичанин, француз, немец — правильно лишь до той степени, что наши мысли и по-

Words and the Word: © 1968 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

1. Бл. Августин. Исповедь. XIII.

ведение, какими бы личными мы их ни считали, со стороны кажутся результатом общественного воздействия. Вместе с тем общество, в котором мы живем, можно с полным правом назвать коллективной личностью.

С биологической точки зрения мы — продукт полового размножения и общественного воздействия, то есть мы — это мы в силу случайных обстоятельств нашего рождения и экономической необходимости, а не свободы выбора. В повседневной жизни мы действуем не как индивидуальности, но лишь как представители своего биологического вида и социальной группы или групп, к которым мы принадлежим. Как частные лица все мы предсказуемы, сопоставимы друг с другом и взаимозаменяемы.

Как личности, которые в любой момент могут честно сказать "я", мы возникли не в результате биологического процесса, а благодаря другим людям, нашим родителям, кровным родственникам, друзьям; миф о происхождении человечества от одного общего предка Адама — один из способов рассказать об этом. Как личности мы не "вынужденные" члены общества, мы вольны организовывать сообщества, группы разумных существ, объединенных по выражению бл. Августина любовью к чему-то иному, что не мы: к Богу, к музыке, собиранию марок и прочему. Как личности мы способны на поступки, наделены свободой выбора и отвечаем за последствия, какими бы они ни были. Как личности мы непредсказуемы, несопоставимы и незаменимы.

Рассматривая природу языка, нужно разграничивать две функции слова: первая — средство общения, вторая — личная речь. У многих животных тоже есть средства общения — слуховые, визуальные или обонятельные сигналы, с помощью которых отдельные представители видов передают друг другу информацию о еде, о своей половой принадлежности, территории, присутствии врагов и т. д., то есть все то, что необходимо для их выживания, и у таких социальных животных, как пчела, код может быть невероятно сложным, но ни одно животное, насколько нам известно, не обращается к другому лично, хотя некоторые домашние животные, такие как собака, могут откликаться на кличку, когда их подзывают люди. Можно сказать, что все сигналы животных — утверждения в третьем лице. Как мы употребляем слова, лучше всего иллюстрирует разговорник для туристов, где приводятся эквиваленты выражений типа: "Вы не скажете, как пройти на вокзал?". Я задаю этот вопрос не из праздного любопытства, а потому, что мне необходимо знать ответ, когда я спешу на поезд. Я не испытываю личного интереса к человеку, которому

задаю этот вопрос, как и он ко мне. После того как я спросил, а он ответил, мы перестаем существовать друг для друга. Мы могли бы быть совсем другими людьми. По правилам английской грамматики, в таком предложении нужно употребить второе лицо “ты” или “вы” и первое “мне”, но это всего лишь условность. Мы могли бы с тем же успехом поставить и третье лицо, и в некоторых языках в подобных случаях употребляют именно его. Скажем, в итальянском языке, обращаясь к человеку, с которым вы плохо знакомы, употребляют третье лицо “lei”.

Прибегая к собственному лингвистическому коду, я заранее знаю, что хочу сказать: слова ни в коем случае не мои. И перевод с одного языка на другой возможен в том случае, если образ жизни и общественные потребности двух лингвистических групп схожи. Если в данной культуре существует железная дорога, то в языке есть слово, обозначающее понятие “вокзал”. Если бы мы употребляли слова лишь в качестве кода, то у людей, как и у животных, вероятно, существовал бы всего один язык и в лучшем случае диалекты, наподобие трелей зяблика.

Но мы — личности, наделенные даром речи. Прибегая к речи, одна неповторимая личность обращается к другой и делает это добровольно: если человек не хочет говорить, он может молчать. Мы выражаем себя как личности потому, что желаем раскрыться друг перед другом и поделиться опытом, не потому, что так уж нуждаемся в этом, а потому, что нам доставляет удовольствие сам процесс. Когда мы говорим искренне, у нас нет готовых слов, которые могли бы выразить нашу мысль, мы должны найти их, но мы точно не знаем, что хотим сказать, пока не произнесем их, мы говорим и слышим нечто новое, то, что ранее никогда не говорили и не слышали. Вот три высказывания о природе речи, достойные запоминания. Первое принадлежит Карлу Краусу: “Речь — мать, а не служанка мысли”. Второе — Лихтенбергу: “Я почерпнул столько мудрых мыслей в кладовой родного языка, что не мог бы облечь их в слова”. Последнее — Розенштоку-Хюсси: “Живой язык всегда превосходит мышление отдельного человека. Он мудрее мыслителя, считающего, что он мыслит, в то время как он всего лишь говорит и, поступая так, полностью доверяет языку, который бессознательно направляет его мышление к неведомому будущему”.

Чтобы понять природу речи, мы должны начать не с высказываний в третьем лице, таких как “кошка на окошке”, а с имен собственных, местоимений первого и второго лица, с приказов и призывов, ответов и формул послушания: “Где

ты?" (Быт. 3:9), "Господи, я здесь". "Следуй за мной" (Мф. 9:9), "Да будет мне по слову твоему" (Лк. 1:38).

При рождении каждому ребенку родители дают имя. Среди примитивных племен эти имена чаще всего не настоящие, они заимствованы у родителей и связывают ребенка с живыми людьми или же это некронимы, то есть имена, которые дают в честь мертвых. Но какой бы ни была система именования, ребенок реагирует одинаково. Когда его окликают по имени, он начинает осознавать себя неповторимой личностью. Когда к нему обращаются родители, они, как правило, говорят ему "ты". Откликаясь на имя, ребенок употребляет местоимение первого лица "я". Второе лицо предшествует первому: мы отвечаем и повинуемся прежде, чем призываем и приказываем. В современном обществе у каждого есть фамилия, определяющая наше отношение к живым и мертвым, и имя — настоящее, которое принадлежит только нам как представителям своего рода и своей семьи. Двух детей из одной семьи не называют одним именем.

У христиан существует обычай называть младенца в честь святого. Святой не связан кровными узами с ребенком, он не его предок. Давая ребенку имя, родители провозглашают, что он не только их потомок, не только продолжение их самих, но и чадо Божье, новое творение.

На протяжении всей нашей жизни на нас постоянно влияют разные имена, имена людей, которых мы встречаем и любим, имена исторических или литературных героев, олицетворяющих для нас добро, справедливость, храбрость, имена художников и ученых, которые сформировали наше мировоззрение и взгляд на жизнь. Поистине можно сказать: "Назови главные имена твоей жизни, и я скажу тебе, кто ты".

Но для нас важны не только имена людей. Наше право и долг — давать имена всему живому, подобно Адаму, и мы хотим назвать по имени все живое, вызывающее у нас симпатию. Даже если это родовое название, только те цветы и животные, которые мы можем назвать, становятся для нас вполне реальными. Как сказал Торо: "Со знанием имени приходит более отчетливое узнавание и понимание вещей".

Собственные имена непереводимы — они указывают на неповторимых существ. Переводя немецкий роман, где герой носит имя Генрих, переводчик не должен прибегать к английской кальке и называть его Генри.

Имя дает представление и об индивидуальности, и о личности, поэтому имена бывают мужского и женского рода. Но личные местоимения первого и второго лица, к которым мы прибегаем в общении, не имеют грамматического рода.

Третье лицо личных местоимений имеет род, поэтому, строго говоря, является безличным. Об отсутствующем человеке грамматически удобно говорить "он" или "она", но, если мы мысленно называем людей "он" или "она", а не "Джон" или "Шейла", значит, мы видим в них не личностей, а индивидуальностей[1].

Когда мы употребляем местоимения "ты" и "я", имея в виду тех, о ком мы говорим, а не просто отдавая дань условности, мы сопровождаем их определенной интонацией.

Чувство "ты" возлагает ответственность. Если парень говорит девушке "Ты красивая" и действительно так думает, он утверждает, что она хотя бы до некоторой степени соответствует своей наружности, что ее внешний вид — не только результат удачного сочетания генов. Если человек говорит своему обидчику: "Я прощаю тебя", — он утверждает, что его противник не душевнобольной и не вещь, а личность, прекрасно сознающая, что она причинила и кому.

Точно так же сознающее себя "я" принимает на себя ответственность. Сказать "Я люблю тебя" — значит сказать, что каковы бы ни были мотивы или происхождение моих чувств, я за них отвечаю, я не пассивная и беспомощная жертва страсти. Общее для чувства "я" и "ты" — это ощущение себя в центре событий, когда у тебя есть личное прошлое, которое можно вспоминать, и личное будущее, которое можно созидать. Как я уже говорил, для закодированных утверждений характерно существование эквивалентов во всех языках. Общение может не получиться из-за обыкновенного невежества и непонимания.

Спрашивая по-немецки, как пройти к вокзалу, я могу сказать "Hof", что означает ферма, а не "Bahnhof". Если я нахожусь в большом городе, человек, к которому я обращаюсь, может указать неправильный путь. Но поскольку мы незнакомы и не испытываем друг к другу никаких личных чувств, я

1. Не могу судить, верна ли теория доктора Бруно Беттлхейма о том, что аутизм у детей обусловлен их убеждением, будто родители не хотели их появления на свет. В его книге "Пустая крепость" показано, что речь аутичных детей представляет огромный интерес. Один мальчик по имени Джой сначала вообще не хотел употреблять личные местоимения, но после лечения стал называть себя во втором лице "ты", а взрослых — в первом "я". После дальнейшего лечения он начал употреблять слово "я" правильно и называл так еще некоторых детей и своего врача. Но он так и не выучился употреблять имена собственные или личные местоимения в прямой речи, а только в косвенной, обращаясь к третьему лицу. Он не называл никого по имени, просто говорил: "тот человек", а позднее разграничивал: "маленький человек" или "большой человек". (*Прим. У. Х. Одена.*)

могу принять ответ за чистую монету: я исключаю возможность сознательной лжи, не видя в ней никакого смысла.

Личная речь таит в себе куда больше трудностей. Даже если двое говорят на родном языке, каждый говорит по-своему: слушающий толкует слова говорящего, исходя из собственного опыта, у каждого — свой опыт. Во всяком диалоге есть элемент переводческого искусства.

Розенцвейг писал:

> Переводить — значит служить двум господам, а это недоступно человеку. Поэтому как бывает с тем родом деятельности, к которому теоретически никто не способен, практически им занимаются все. Каждый говорящий вынужден переводить, что он постоянно и делает. Кто бы ни был говорящий, он постоянно переводит свои мысли, чтобы быть понятым другими, не людьми вообще, а конкретным, сидящим перед ним собеседником, чьи глаза расширяются от напряжения или закрываются от скуки. Слушатель переводит слова, достигающие его слуха, на свой собственный язык. Теоретическая невозможность перевода может означать для нас лишь то, что в процессе "невозможного" необходимы компромиссы, которые и составляют суть жизни, — эта теоретическая невозможность придаст нам скромного мужества, которое позднее потребует от перевода не чего-то невозможного, но попросту необходимого. Таким образом, говоря о вслушивании, "другой" необязательно должен обладать моим слухом или моими устами — это сделало бы ненужным не только перевод, но и процесс говорения и слушания. Нужен не перевод, столь же далекий от настоящего перевода, как и от подлинника — тогда не понадобился бы слушатель, — и не новый вариант, то есть новый подлинник, что, в свою очередь, устранило бы говорящего.

Что касается закодированных утверждений, то я могу не только предполагать, что меня не обманывают, но и то, что неудача в общении скоро даст о себе знать: либо я попаду на вокзал, либо нет. Но когда мы говорим как индивидуальности, собственные интересы, злоба и многое другое нередко заставляют нас прибегать к сознательной лжи, и чаще всего эту ложь нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Если юноша говорит девушке "Я люблю тебя", ей надо либо поверить, либо усомниться, либо отвергнуть признание. По выражению Паскаля, "вера, сомнение, отрицание — для человека то же, что бег рысцой для лошади". Тем не менее, прежде чем мы научимся сомневаться и отрицать, мы должны научиться верить. Не обладая руководящими врожденными инстинктами, человек должен жить по вере. Если бы ребенок начал

подвергать сомнению все, что говорят ему родители, он никогда бы не научился говорить. Лгать, даже из лучших побуждений — смертный грех, ибо всякий раз, когда мы кому-то лжем даже из лучших побуждений, мы не только подрываем его веру в нас, но и веру во всех людей и во всякое слово. Недаром Сатана назван в Библии отцом лжи.

Скептицизм, по выражению Сантаяны, — это целомудрие ума. Именно так. Но целомудрие, не основанное на глубоком уважении к полу, есть не что иное, как ханжеское неведение старой девы.

Есть и другие злоупотребления словом, которые вероятно приносят еще больший вред, чем намеренная ложь. Тот, кто сознательно лжет, отдает себе отчет в том, что он делает; ложь может испортить душу, но не ум и не язык, на котором ее изрекают. Но мы губим и сердце, и разум, и язык, когда наше суждение, верное (или лживое), вообще не имеет отношения к делу.

К примеру, мы заводим разговор не потому, что хотим сообщить нечто важное, а потому, что нас пугает молчание или перспектива остаться незамеченными. И мы можем слушать или читать чужие слова не для того, чтобы узнать что-то, а от скуки, чтобы убить время. Светская болтовня и журналистика в уничижительном смысле слова — два синдрома одной болезни, о которой в Библии сказано, что за каждое праздное слово мы дадим ответ в день Суда. Поскольку светскому болтуну на самом деле нечего сказать, а журналисту, в сущности, не о чем писать, для обоих не имеет значения, какие слова они употребляют. В результате точные значения слов и определенные грамматические связи между ними утрачиваются, и очень скоро, сами того не ведая, они начинают говорить и писать ерунду.

Подобной порче языка немало способствуют средства массовой информации и массовое образование. До недавнего времени большинство людей говорили на языке той социальной группы, к которой они принадлежали. Словарный запас у них мог быть скудным, но они учились говорить у родителей и соседей, поэтому знали правильное значение произносимых слов и не стремились употреблять другие. Думаю, что сегодня девять десятых населения не знает, что означает тридцать процентов слов, которые они употребляют. Так от человека, который плохо себя чувствует, нередко можно услышать: “Я тошнотворен”, критик может написать об остросюжетной книге, что она “нервирует”, а телезвезда, рассказывающая об агентстве, которое финансировало ее программу, обмолвиться: “они охвачены честностью”.

Конечно, умение поддержать вежливый разговор в светском обществе чрезвычайно важно, и, если празднословие превратилось в острую проблему современности, одна из причин этого в том, что светская беседа больше не считается искусством, которому следует учиться. В детстве мы живем в тесном мирке близких знакомых, родителей, нянек, сестер и братьев. Только став взрослыми, мы сталкиваемся с незнакомыми людьми; некоторые из них могут превратиться в близких друзей, другие — просто в знакомых, а остальных мы вообще́ никогда больше не увидим, и мы должны научиться тому, что нельзя разговаривать с малознакомыми или незнакомыми людьми, как с близкими друзьями. Одно из худших качеств современного общества — его детская непосредственность, не замечающая этой разницы. В наши дни в беседе и в книгах большинство жаждет обнажиться перед малознакомыми людьми.

Опять же человеку теперь совсем не обязательно быть богатым, чтобы наслаждаться шедеврами прошлого, поскольку обложки книг, первоклассные цветные репродукции и стереопластинки сделали их доступными для всех, кроме самых бедных, и эта доступность, если ею злоупотреблять — а мы действительно ею злоупотребляем, — может стать проклятием. Мы все жаждем прочесть больше книг, посмотреть больше картин, услышать больше музыкальных произведений, чем способны воспринять, и подобное "глотание" произведений искусства формирует не глубокую образованность, а всеядность, и человек мгновенно забывает то, что он смотрит и слушает, а культурные ценности оставляют в его душе не больший след, чем вчерашняя газета.

Еще страшнее использовать слова в целях черной магии. Как и белая магия поэзии, черная магия стремится заворожить. Но если поэт и сам заворожен тем, о чем он пишет, и хочет поделиться своими чувствами с другими, черный маг холоден как лед. Ему нечем делиться с другими, он прибегает к магии, чтобы властвовать над людьми, чтобы заставить их выполнять его волю. Он не ждет свободного отклика на его речь, гипнотизирующую сознание, а требует попугайского эха.

Во все времена приемы черной магии, в основном, были неизменны. Лишенные своего истинного смысла слова сводились к слогам или словесному шуму. Иногда маги повторяли Иисусову молитву наоборот или произносили одно и то же слово все громче и громче до тех пор, пока оно не превращалось в бессмысленный шум. Сегодня для миллионов людей такие слова, как коммунизм, капитализм, империализм,

мир, свобода, демократия утратили свой истинный смысл, о котором можно было бы спорить и размышлять, превратились в набор звуков, и ответ на них столь же непроизволен, как коленный рефлекс.

Неважно, зачем маг прибегает к своему черному ремеслу: то ли просто желая придать больше веса собственной персоне, то ли, как часто бывает, он жаждет служить высокой цели. И чем выше цель, которой он служит, тем больше зла он приносит. Большая часть коммерческой рекламы, какой бы отталкивающе пошлой она ни была, сравнительно безвредна. Если реклама убеждает меня купить определенный сорт туалетного мыла, и при этом закон запрещает продажу вещества, вредного для кожи или собирающего еще больше грязи, чем прежде, моей душе и телу безразлично, каким сортом мыла я пользуюсь. Политическая или религиозная пропаганда — совсем другое дело, так как политика и религия — сферы, где крайне важен личный выбор. "Бог, — говорит бл. Августин, — который создал нас без нашей помощи, не спасет нас без нашего согласия". Пропаганда, как меч, стремится сразить наповал наше согласие или несогласие, и в наше время магические заклинания в огромной степени заменили этот меч.

Я могу вообразить следующую ситуацию, хотя, слава богу, знаю, что в действительности она невозможна. Группа набожных мультимиллионеров покупает время на радио и телевидении в тот момент, когда в распоряжении Церкви оказалось несколько блистательных демагогов-проповедников, которые прекрасно овладели всевозможными трюками и приманками для толпы. Население, подвергшееся массированной бомбардировке проповедей, религиозных фильмов и мюзиклов, убедили в том, что ходить в Церковь — значит быть с ней душой, и вот уже все церкви по воскресеньям битком набиты. Что это означает? Ни больше ни меньше, чем принудительное массовое обращение варваров в VIII или IX веке.

Что касается поэзии, то черный маг не может ею воспользоваться: если человек вообще откликается на стихи, то отклик будет сознательным и добровольным. И она не может сводиться к празднословию. Можно читать романы, даже очень хорошие, ради приятного времяпрепровождения, музыка, даже величайшая, может служить фоном жизни. Но никто еще не научился "потреблять" стихи. Если человек воспринимает поэзию, он просто услышит ее так, как хотел автор.

Поэзия — это личная речь в чистом виде. Ее главный и единственный предмет — неповторимая человеческая личность. Предметом поэзии не может быть поведение людей,

вынужденное обстоятельствами или обусловленное их второй натурой, ибо поэзия — это свободное высказывание. Как писал Поль Валери: "В поэзии все, что должно быть сказано, не может быть сказано хорошо". Поэзия — по сути своей речь устная, а не письменная. Нельзя до конца прочувствовать стихотворение, не услышав его, и смысл его складывается из диалога между словами стихотворения и откликом, рождающимся в душе слушателя. Каждое стихотворение не просто уникально, но уникально и его значение для каждого, кто на него отзывается. Поэтому если говорить о поэзии как об искусстве, передающем знание, это то знание, которое заключено в библейской фразе: "Адам познал Еву, жену свою"; то есть познать — значит еще и быть познанным. Говоря, что главный предмет поэзии — человеческая личность, мы вовсе не имеем в виду, что все стихи — непременно о ней. Мы связаны тайными узами с неодушевленной материей, и, пока не попытаемся понять и связать себя с тем, что не мы сами, мы никогда не познаем себя. Поэт должен сохранить и выразить средствами искусства то, что первобытные народы знали инстинктивно: природа для человека есть царство священных подобий. Как писал Эмерсон: "Человек склонен к уподоблениям и изучает соотношения между всеми предметами. Он находится в центре живых вещей, и луч соответствий тянется от этих вещей к нему. Как нельзя понять человека вне этих вещей, так невозможно понять и эти вещи вне человека. Все факты естественной истории сами по себе не имеют самостоятельной ценности, они бесплодны, как один пол без другого. Но свяжите их с человеческой историей, и они наполнятся жизнью. Благодаря этому широкому соответствию между видимыми предметами и нашими мыслями, все духовные факты в поэзии могут быть представлены символами из мира природы".

Из того, что стихотворение — род личного высказывания, вовсе не следует, что оно есть акт самовыражения. Опыт, который поэт пытается воссоздать в стихах, — это опыт реальности, общей для всех; уникален он тем, что эта реальность увидена в свете, доступном лишь поэту.

Долг поэта — поделиться с другими тем, что волею Провидения выпало узнать именно ему. Богословское обоснование этому дал Джордж Макдональд: "У каждого человека есть внутренние покои со своей особой жизнью, куда может войти один Господь Бог. У Бога тоже есть внутренние покои, куда входит лишь Божий избранник, оттуда выносит он откровения и могущество мысли и отдает их своим собратьям. Для того он и создан, чтобы открывать тайны Отца".

Хотя поэт говорит от себя лично, он не бесплотный ангел, а представитель рода человеческого, родившийся в определенное время и в определенном месте. Каждое произведение искусства при всей его уникальности обнаруживает два свойства: его непреходящий и сиюминутный смысл. Говоря о "непреходящем", я имею в виду то, что его значение для человеческого опыта не исчезает после смерти автора и даже современного ему общества. Под "сиюминутным" — те особенности языка, стиля, представления о строении вселенной и человека и т. д., которые позволят будущему историку определить хотя бы приблизительное время его создания.

Задача искусства — показать личное и частное: изучение безличного и необходимого — задача науки. Хотя объект ее изучения — необходимость, наука — столь же бескорыстное и личное занятие, как и искусство. Предположение, будто науки объясняют нам реальные объекты природы независимо от нашего ума, — миф. Однако научное познание не "взаимно", как художественное знание, а односторонне: то, что познает ученый, не может в ответ познать его. Поэтому слова, употребляемые в научных целях, какими бы абстрактными они ни были, слишком индивидуальны и потому неадекватны. Наука не могла осознать своей истинной природы, пока не изобрела безличного универсального языка, то есть Алгебры, в которой устранены все следы поэзии. Вот что пишет об этом Уайтхед: "Алгебра переворачивает относительную важность составных элементов в обычном языке. Это — сугубо письменный язык, и он стремится проиллюстрировать в своих письменных структурах те примеры, которые ставит себе целью выразить. Пометки на полях — частный случай структуры, которую нужно выразить. Алгебраический метод — лучший способ выражения необходимости с помощью сведения случайного к призрачности реальной переменной".

И в Ветхом и в Новом Завете Бог назван Творцом, а Его отношение к людям выражено человеческим языком.

"И сказал Бог: Да будет свет".

"Как дождь и снег нисходит с неба и туда не возвращается, но напояет землю, и делает ее способную рождать и произращать, чтоб она давала семя тому, кто сеет, и хлеб тому, кто ест:

Так и слово Мое, которое исходит из уст Моих, — оно не возвращается ко Мне тщетным, но исполняет то, что Мне угодно, и совершает то, для чего Я послал его" (Ис. 55:10, 11).

"Не хлебом единым жив человек, но всяким словом Божиим". Единственное число указывает на то, что подобные вы-

сказывания — аллегории, их нельзя воспринимать буквально. В силу нашей природы мы говорим предложениями, составленными из определенного количества слов, и должны говорить на определенном языке. Так говорили Боги в "Илиаде" — друг с другом и с людьми. Они произносят речи и произносят их по-гречески. Но когда священный автор вкладывает в уста Божьи следующие слова: "Бог сказал: возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака...", мы не думаем о том, что Бог разговаривал на древнееврейском языке или что Иегова, подобно Зевсу, мог исторгать звуки при помощи голосовых связок.

Какую же аналогию мы хотим провести?

Во-первых, Бог не объект, а личность, и не идея, имеющая имя. Бог это не To Theon греческой философии; Он не может говорить, и с Ним нельзя разговаривать, Его можно лишь созерцать. Как пишет Розенсток-Гесси: "Подходить к Богу как к объекту теоретической дискуссии — значит сразу же уничтожить всякий поиск. Нельзя смотреть на Бога как на объект. Это сила, заставляющая нас говорить. Бог вкладывает глаголы жизни в наши уста". Или по выражению Фердинанда Эбнера, "говорить о Боге иначе, как в контексте молитвы, — значит упоминать Его имя всуе".

Во-вторых, из этой аналогии видно, что Бог действует посредством своей власти или мощи, а не силы или насилия: тварь должна играть свою роль в творении. Если кто-то сбивает меня с ног, это — акт силы, и мое падение ни в коей мере не будет моим собственным действием. Если, напротив, кто-то приказывает мне лечь на землю, я могу либо повиноваться, либо ослушаться. Я могу повиноваться приказу по двум причинам:

1. Из непреодолимого страха перед последствиями неповиновения. В таком случае я вынужден повиноваться, и такое послушание не будет актом моей собственной воли.

2. Потому что я признаю власть того, кто повелевает. Я верю, что Он мудрее меня и что Он желает мне добра. В таком случае, если я ложусь на землю, — это акт МОЕЙ воли.

В-третьих, если Бог — слово, значит, людям запрещено любое языческое поклонение словам. Вавилонское проклятие не в том, что существует множество языков; разнообразие само по себе — благо, но поклонение каждой языковой группы своему языку подразумевает, что человека, не говорящего по-гречески, можно назвать варваром; или, как выразился один француз: "Огромное преимущество французского языка заключается в том, что слова в предложении стоят в том порядке, в котором они приходят в голову". Необходимо

помнить, что, когда Слово стало плотью, Оно заговорило с людьми на малоизвестном и малопочтенном арамейском языке. То есть нет священных языков, правду можно говорить на любом. Больше того, ее нужно говорить всем людям без исключения, она не должна оставаться уделом эзотерических братств и избранных посвященных.

Наконец, если Слово действительно стало плотью, то от людей требуется единство слов и поступков. Правду может говорить лишь тот, кто правдив. Правда не бывает идеальной или абстрактной, она всегда конкретна.

Бог не посылает нам посланий вместо Себя. Он Сам приходит к нам, чтобы принести Свое послание, более того, Его послание — это и есть Он сам.

"Слово", которое Он приносит нам, — есть Слово лишь в том смысле, что оно сказано Им самим, но сказанное не отлично от Него самого.

То, что Он говорит нам, не было бы Им самим, если бы сказанное не исходило от Него Самого. Так слово Божье не только у Бога, но Само Слово — Бог.

Христианский Бог не является *одновременно* трансцендентным и имманентным...

Лесли Дьюарт *Будущее веры*

Тогда можно поставить под сомнение искусство поэзии и другие искусства. Художник — всегда мастер, а не человек действия. Воображение может быть настолько испорчено сердечной фальшью, что человек уже не может творить, однако между моральными качествами автора и эстетической ценностью его творений нет ощутимой связи. Напротив, каждый художник знает, что источники его искусства находятся по выражению Йейтса "в каморке сердца, в лавочке старья"; его питают страсти, ненависти, зависть...

Когда языческие боги являлись людям, их сразу же узнава́ли по тому священному трепету и благоговению, с которым их встречали смертные; божественное происхождение подтверждалось тем, что поэты, жившие до прихода Христа, считались глашатаями воли богов, ибо их язык был языком магического заклинания. Но Христос не хочет никого заклинать. Он требует от человека веры.

Поскольку Слово стало плотью, невозможно себе представить Бога, изъясняющегося иначе, как языком сухой прозы. Если Блейк прав, утверждая, что Мильтон невольно играл на руку Сатане, то мы вполне можем представить, как

Люцифер изъясняется высоким стилем, но вкладывать высокопарные речи в уста Бога — значит превратить Его в Зевса без Зевесовых пороков. Как прозорливо заметил немецкий пиетист Хаманн, "если бы ангелы зааплодировали, когда Бог сказал 'Да будет свет', Он бы, наверное, воскликнул: 'А не изрек ли я какую-нибудь глупость?'"

Поэтому христианский богослов находится в трудном положении: он должен использовать антропоморфные по своей природе слова, чтобы опровергнуть антропоморфные представления о Боге. Однако когда эти антропоморфные представления утверждаются в словах, он должен говорить: он не может обойти их молчанием. Догматические утверждения нельзя воспринимать как логические предположения или поэтическую речь, а скорее как грубые истории: *в них есть определенная суть, но тот, кто изо всех сил стремится ее уловить, ничего не добьется.*

Поэт, которого интересует не сам Творец, а его творения, находится в менее нелепом положении, но и для него соотношение между истиной и словом весьма загадочно. Можно сказать, что наиболее подходящая метафора, выражающая истину, — это слово "молчание", и слова могут лишь свидетельствовать о молчании, как тени о свете. Рано или поздно каждый поэт приходит к мысли, высказанной Максом Пикардом: "Язык ребенка — это молчание, превратившееся в звуки. Язык взрослого — это звук, жаждущий стать молчанием". Поэзия может свидетельствовать о живом Боге лишь косвенно и негативно. Языческие боги были ложными, но поэзия приписывала им одно качество, присущее Богу Живому: то были личности, способные разговаривать с людьми, и люди могли отвечать им. Поэзия не может доказать существования Бога. Она может лишь утверждать: "Если Он существует, Он не может быть абстрактным Богом философов". Свидетельство науки всегда дополнительно. Наука говорит: "Если Бог существует, Он не может быть Зевсом без Зевесовых пороков, Зевсом, который навязывает свои законы, подобно тому, как властители навязывают законы своим подданным". Как говорил Витгенштейн: "Этика должна быть таким же непременным условием существования мира, как логика".

В какую бы ересь ни впал художник, он по своей природе никогда не станет гностиком-манихеем или ученым пелагианцем. Симона Вейль пишет, что "одна лишь наука со всей строгостью может точно определить понятие Провидения".

Человек был создан Богом как творческая, созидающая личность, наделенная воображением и разумом, и способная к художественному творчеству и научному познанию, поэтому, когда

мы говорим, что Христос отвергает искусство, это не значит, что христианину запрещено заниматься искусством, как последователям Платона, а просто природа воображения и роль художника стали другими. В эпоху магизма и многобожия люди верили, что личная воля может управлять всеми явлениями природы, их можно осознать и отчасти контролировать заклинаниями, и самое глубокое, до чего мог додуматься человек, — идея о неотвратимости судьбы, как в мифе о Парках, управляющих событиями по собственному произволу. В таких культурах поэты исполняют роль богословов, священных уст общества: именно они объясняли мифы и спасали от забвения великие подвиги легендарных героев. То, что лучше всего возбуждает воображение, то есть явно необычное и могущественное, отождествлялось у них с Божественным. У поэта слова равноценны сакральным объектам, что возможно лишь в том случае, если он вдохновлен свыше. Явление Христа, пришедшего в обличье раба, которого нельзя узнать обычным плотским оком, а лишь очами веры, кладет конец всем этим притязаниям. К воображению можно относиться как к естественной человеческой способности, главный предмет которой — мир явлений, а не его Создатель. Поэт, воспитанный в христианском обществе, может написать стихотворение на христианскую тему, но эта тема волнует его как явление человеческой культуры, а не как предмет веры. Поэт не призван обращать мир.

Контраст между содержанием евангельских повествований, притязающих быть Словом Божьим, и внешним обликом действующих лиц и их общественным положением, если мы верим в эти притязания, кладет конец классической эстетике, как показал профессор Ауэрбах в своей прекрасной книге “Мимезис”. Рассказывая об отречении Петра, он говорит:

И природа, и место действия этой сцены тоже бесконечно далеки от классической античной традиции. При беглом чтении эта сцена напоминает полицейскую акцию и ее последствия; она разыгрывается среди самых обычных людей, ничего подобного невозможно себе представить в античной литературе, разве что в фарсе или комедии. Сцена отречения Петра не имеет аналогий в античной литературе. Она слишком серьезна для комедии, слишком современна и прозаична для трагедии, слишком незначительна для исторической хроники, и форма повествования здесь отличается такой стремительностью, какой не было в античной литературе. Это доказывает одна деталь, которая на первый взгляд может показаться незначительной — использование прямой речи. Античные историки прибегали к прямой речи только в длинных торжественных речах, обращенных к сенату или к народному собранию, но в

сцене отречения Петра действие, где актеры смотрят друг другу в глаза, обретает такую непосредственность, в сравнении с которой стихи античной трагедии кажутся пышной стилизацией.

Евангелия разрушили условности классической литературы, но было бы неверным считать, что они заменили их какими-то положительными эстетическими принципами. Они дали и поныне дают художникам возможность взглянуть на неведомые прежде сферы, но суть человеческого воображения, как и человеческого разума, остается неизменной. Его поражает то, что нам кажется невероятным, и оно может взаимодействовать лишь с тем, к чему можно пробудить всеобщий интерес. Например, ни в поэзии, ни в прозе не встретишь убедительного портрета святого. По-видимому, на святость можно лишь указывать с помощью косвенных комических деталей, как в "Дон Кихоте".

Одно событие, описанное в Новом Завете, все же имело огромное культурное значение: я имею в виду Пятидесятницу. Дар Святого Духа принято называть "говорением языками". Но уместнее было бы назвать его даром слышания. Я никогда не понимал, как краснобаи, начиная от монтанистов[1] и кончая ирвингианами[2], могли считать эпизод, описанный в Деяниях святых апостолов, свидетельством Божественного вдохновения, когда люди издавали нечленораздельные звуки, смысл которых был понятен лишь им самим. На самом деле, во время Пятидесятницы произошло нечто обратное — чудо непосредственного перевода:

> И все изумлялись и дивились, говоря между собою: сии говорящие не все ли Галилеяне? Как же мы слышим каждый собственное наречие, в котором родились....слышим их нашими языками говорящих о великих делах Божиих? (Деян. 2:7)

Можно сказать, что вавилонское проклятие было искуплено, и впервые в истории люди от избытка чувств желали слушать и говорить не только с близкими, но и с совершенно чужими людьми.

Непосредственным следствием Пятидесятницы, когда Церковь была призвана обратить мир, стал перевод Библии на другие языки. Перевод — сравнительно редкое явление в

1. Монтанизм — мистическое движение II в. н. э. последователей Монтана.
2. Последователи Эдварда Ирвинга (1792–1834), пастора в Глазго и Лондоне. Он считал, что конец света близок, и призывал восстановить церковное служение в первоначальном виде, в котором проходила служба у первых христиан, включая вещание на "неизвестных языках" и прорицание.

классическом мире; большинство образованных людей в ту пору знали и латынь, и греческий, и не слишком интересовались произведениями на других языках. Когда Римская империя рухнула, вслед за переводом Библии на варварские языки начали переводить художественную и философскую литературу, так что сегодня нет такой литературы, созданной одной языковой группой, на которую бы не повлияла другая литература. Каждый, кто любит языки, знает, что невозможно понять родной язык, не овладев, по крайней мере, еще двумя, так же как нельзя понять свою родину, не пожив хотя бы в двух других странах.

Язык сам по себе представляет интерес для каждого человека во все времена, но художники, для которых он становится средством самовыражения, то есть поэты и прозаики, сталкиваются с особыми трудностями в зависимости от времени и места. В некоторых культурах, например, в языческих обществах, в определенные исторические эпохи, скажем, в эпоху романтизма, высокое общественное положение художников могло вскружить им голову. Сегодня существует другая опасность: они могут недооценивать свое искусство. Их реакция на снизившийся статус может быть двоякой. Тщетно пытаясь восстановить свое положение в обществе, они могут стать пропагандистами какого-нибудь доброго дела или, как сейчас принято выражаться, будут "ангажированы". Мир вокруг нас, как всегда, полон зла и невыносимых страданий, но было бы страшной ошибкой считать, что произведение искусства может искоренить зло или возвысить страдания. Политическая и общественная история Европы была бы точно такой же, если бы на свете не было Данте, Шекспира, Гёте, Тициана, Моцарта, Бетховена. Там, где речь идет о социальном зле, единственное оружие — политическая активность и прямой репортаж — журналистика в хорошем смысле слова. Искусство тут бессильно[1]. По словам доктора Джонсона, самое большее, что художник может сделать для своего современника, — дать ему немного порадоваться жизни или немного лучше обеспечить ее. Вспомним и другое: хотя великие художники прошлого не могли изменить ход истории, лишь благодаря их труду мы можем

1. Художник может стать политическим деятелем, но лишь в том случае, если его преследуют власти — светские или духовные. При жестком и авторитарном режиме, который может контролировать все источники общественной информации, в обществе, где не существует честной журналистики, поэт или прозаик иногда может писать в обход цензуры и оказывать ощутимое политическое воздействие, поскольку читателям больше негде услышать правду, и то, что он рискует личной безопасностью, делает его моральным авторитетом. (*Прим. У. Х. Одена.*)

преломить хлеб с мертвыми, а без приобщения к мертвым полноценная человеческая жизнь немыслима.

Другая реакция: если искусство не может быть по-настоящему действенным как серьезный поступок (а, на мой взгляд, так оно и есть), то пусть оно будет легкомысленным действом. Будем устраивать хеппенинги вместо политических речей. Но представитель поп-арта, так же как его "ангажированный" собрат, забывает, что художник не человек действия, а мастер, создатель произведений. Верить в ценность искусства — значит верить в то, что можно создать такое произведение, которое переживет века, — будь то эпос или эпиграмма. Даже если ему не светит успех, художник не должен соглашаться на меньшее. До недавнего времени это казалось самоочевидным, поскольку всякое созидание происходило одинаково. Дома, мебель, орудия труда, свадебные платья создавались надолго и передавались от одного поколения к другому. Теперь все изменилось: все эти вещи специально рассчитаны на то, чтобы выйти из моды уже через несколько лет. Как ни прискорбно, но это вполне вероятно, поскольку эти предметы до некоторой степени необходимы: у людей должно быть жилище, стулья и многое другое. Но так называемые "изящные" искусства, из которых нельзя извлечь никакой пользы (никто не обязан писать или читать стихотворение или роман), не могут быть поставлены в тот же ряд, пока не выйдут из употребления.

Пытаясь сохранить самообладание, давайте получать удовольствие от шедевров прошлого, ибо они убеждают нас, по крайней мере, в одном: общественный и технический прогресс не столь фатален для истинного произведения искусства, как принято думать. Наш мир совсем не похож на те миры, в которых они были созданы, однако мы можем проникнуть в них и восхищаться ими.

Будущее воистину предстает в самом мрачном свете, но перемена в образе мыслей кажется мне обнадеживающей. С конца XVIII века до самого недавнего времени ученые считали и с успехом убедили большинство людей в том, что, по словам К. С. Льюиса, "исходя из нашего чувственного опыта (усовершенствованного с помощью приборов), мы могли бы более или менее познать материальную действительность, как с помощью географических карт, фильмов, картин и путеводителей можно узнать страну, в которой ты ни разу не был, и в обоих случаях истина была бы чем-то вроде интеллектуальной модели самой действительности".

Многие ученые идут еще дальше и утверждают, что в конце концов будет доказано, что все психические явления могут быть сведены к физическим, и тем самым изучены. На-

ших предков преследовал страх того, что научные открытия могут упразднить все традиционные верования и вековую мудрость. От Коперника до Дарвина и Фрейда каждое значительное открытие поднимало страшную шумиху. Консерваторы отказывались признать в них хотя бы крупицу истины, а левые делали такие богословские и философские выводы, которые отнюдь не вытекали из этих открытий. Художники могли относиться к открытиям по-разному: некоторые пытались как можно больше походить на ученых и вставали под знамена натурализма; другие отворачивались от мира явлений, видя в нем убежище Сатаны, и старались создать чисто эстетические миры из своих субъективных ощущений.

Сейчас человеку не обязательно быть доктринером-натуралистом или доктринером-эстетом, ибо ученые открыли, что объективное познание вещей-в-себе невозможно.

Говоря об объективной картине мира, которая складывается из современных научных данных, мы имеем в виду не саму картину мира, а скорее картину наших взаимоотношений с природой. Наука больше не относится к природе как объективный наблюдатель, но выступает в роли актера в этом взаимодействии человека и природы. Научный метод анализа, объяснения и классификации признает свою ограниченность, обусловленную тем, что вмешательство науки меняет и перестраивает объект ее исследования. Иными словами, метод и объект теперь уже неотделимы друг от друга. Метод научного познания перестал быть научным в истинном смысле этого слова.

Вернер Гейзенберг, физик прошлого века был бы потрясен и изумлен, если бы услышал доклад Вольфганга Паули. Вот что сказал Нильс Бор на обсуждении доклада:

Мы все согласны с тем, что ваша теория безумна. Единственное, что вызывает разногласия, безумна ли она настолько, чтобы случайно оказаться правильной. Лично я считаю, что не настолько.

Кажется, мы достигли той критической точки, когда единственный реальный мир (если слово “реальный” здесь вообще применимо), то есть тот мир, в котором все мы, включая ученых, рождаемся, трудимся, любим, ненавидим и умираем, — это мир первофеноменов, каким он и был всегда, мир, данный нам в ощущениях, где Солнце движется по небу с востока на запад, звезды висят, как лампы, на небосводе, мерой величины является человеческое тело, а все предметы находятся либо в движении, либо в покое.

Если принять такую картину мира, то художники могут стать скромнее и в то же время увереннее в себе, с юмором отнестись к своему призванию и с уважением к одному из замечательнейших римских богов — Термину (богу межей и пограничных межевых знаков). Тогда ни один поэт не создаст такого произведения, которое читателю пришлось бы изучать всю жизнь, отложив остальную литературу. Претензия прослыть "гением" будет выглядеть столь же нелепой, как в Средние века. И тогда люди, быть может, вновь вернутся к вере в то, что мир явлений — царство священных подобий.

Но все это лишь догадки. Между тем, что бы ни было, мы должны как можно лучше делать свое дело. Я уверен, что говорю за многих и за себя, вспоминая, какую поддержку я находил в часы сомнений и уныния, размышляя о поэте и человеке, в память о котором проводятся эти лекции[1].

Постскриптум: христианство и искусство

Искусство совместимо с многобожием и христианством, но не с материалистической философией; наука совместима с философским материализмом и с христианством, но не с многобожием. Однако верующий художник или ученый не может не ощущать неловкости: каждый художник, считающий себя христианином, склонен к многобожию, каждый ученый в том же положении желает быть материалистом. И не без оснований. В обществе, исповедующем многобожие, художники становятся богословами, в материалистическом обществе ими бывают ученые. К сожалению, для христианина и искусство, и наука — занятия светские, то есть, попросту говоря, пустяки.

Ни один художник в силу своего призвания не способен понять, что означают слова: "Бог есть любовь" или "Возлюби ближнего", поскольку его не волнует, являются ли Бог и ближние любящими или наоборот; ни один ученый по роду своей деятельности не может понять, что тут имеется в виду,

Postscript: Christianity and Art © 1962 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.
1. Эта лекция была прочитана в честь Т. С. Элиота.

ибо его не интересует, будет ли любовь к ближнему предметом выбора или принуждения.

Для воображения священное самоочевидно. Так же бессмысленно спрашивать, верит ли человек в Афродиту или Ареса, как спрашивать, верит или не верит он в героя какого-нибудь романа. Единственное, что тут можно сказать, кажутся ли они нам правдивыми или нет. Верить в Афродиту или Ареса — значит верить в то, что поэтические мифы о них правдиво передают сексуальность и агрессивность, господствующие в природе и в нашей жизни. Поэтому археолог, раскопавший статуэтку языческого божка или богини, может с достаточной определенностью назвать это божество.

С той же очевидностью воображение принимает богоподобного человека или героя. Он совершает героические поступки, недоступные простому смертному, и с ним случаются невероятные происшествия.

Боговоплощение, пришествие Христа в образе раба, которого нельзя узнать плотским оком, но лишь очами веры, кладет конец всем притязаниям воображения, дерзающего отличать сакральное от мирского. Языческий бог мог явиться на землю переодетым, и, пока он не сбросил личину, никто не должен был, да и не мог бы его узнать. Но Христос приходит как обычный человек и при этом утверждает, что Он — Путь, Истина и Жизнь и что к Отцу можно прийти только через Него. Наше воображение не в силах примирить это противоречие: обыкновенную внешность и священные притязания.

Поэтому Христа невозможно изображать на сцене. Если Его образ чересчур драматичен, он перестает быть Христом и становится каким-нибудь Гераклом или Свенгали[1]. Точно также невозможен Его живописный портрет: будь он узнаваем, он был бы кем-то вроде языческого божка. Художник может в лучшем случае изобразить Мадонну с младенцем или Христа распятого, ибо каждый младенец и каждое мертвое тело неповторимы и вместе с тем едины. Но ни младенец, ни мертвый не могут сказать о себе: "Я — Путь, Истина и Жизнь".

Для христианина богоподобный человек не герой, совершающий необыкновенные подвиги, а святой, творящий доб-

1. Вымышленный персонаж Джорджа дю Морье из его романа "Трильби".

рые дела. Но по Евангелию добро нужно делать в тайне, по возможности даже от самого творящего, и нельзя молиться и поститься напоказ. Это значит, что средствами искусства, которое по своей природе занимается лишь тем, что может и должно быть высказано, невозможно изобразить святого.

"Христианское" искусство также невозможно сегодня, как невозможна христианская наука или христианская диета. Существует только христианский дух, одушевляющий или не одушевляющий работу художника или ученого. Изображение Распятия не обязательно будет более христианским по духу, а иной раз даже менее, чем какой-нибудь натюрморт.

Иногда я с недоумением спрашиваю себя, есть ли что-нибудь более сомнительное с христианской точки зрения, чем произведения искусства, пестрящие явными христианскими аллюзиями. Они словно хотят нас уверить в том, что существует некая христианская культура, которой на самом деле нет и быть не может. Культура принадлежит царству кесаря. Невозможно отмахнуться от следующего наблюдения: расцвет "религиозной" живописи совпал с периодом, когда Церковь получила светскую власть.

Единственный литературный жанр, освященный евангельским авторитетом, — притча, а притча — это светское повествование, где нет явных религиозных упоминаний.

Я люблю религиозные гимны, как некоторые люди любят старые шлягеры. Меня пленяет в них обаяние чувства, но поэтическими достоинствами обладают лишь некоторые поэтические переложения догматов веры и баллады на библейские сюжеты.

Стихи Донна и Хопкинса, в которых запечатлены личные религиозные переживания или покаянные чувства автора, вызывают странное чувство неловкости. Когда лирик пишет сонет о своей преданности мисс Смит, это вполне естественно, поскольку и автор, и мисс Смит, и читатели отлично знают, что влюбись он в мисс Джонс, чувства его были бы точно такими же. Но если в сонете выражена его преданность Христу, смысл его в том, что он предан именно Христу, а не, скажем, Будде или Магомету, а этого нельзя делать в стихах; имя собственное еще ни о чем не говорит. Покаянные стихи — еще более сомнительный жанр. Поэт должен стремиться создать нечто прекрасное — то, что переживет автора и будет восхищать читателей. Не кажется ли вам, мягко говоря,

странным, что чувство вины или раскаяния перед Богом становятся предметом всеобщего восхищения?

Поэт, называющий себя христианским, не может не ощущать неловкости, понимая, что в Новом Завете стихов нет (за исключением апокрифических и гностических Деяний Иоанна), а есть только проза. Как отметил Рудольф Касснер:

Для поэта проблема Богочеловека состоит в том, что Слово стало Плотью. Это означает, что разум и воображение едины. Но разве Поэзия по самой своей сути не питается тем, что их разделяет?

Что может дать об этом более четкое представление, чем ритм, строфа, размер? В эпоху магизма и мифологического мироощущения размер считался священным, так же как строфа, строка, слова в строке и буквы. Поэты были пророками.

То, что Богочеловек не записывал Своих слов и не выражал ни малейшего желания, чтобы они остались на бумаге, вновь возвращает нас к Слову, ставшему Плотью.

Вместо поэтической метрики — перед нами евангельские притчи в прозе, вместо магизма — свобода, находящая пределы в самой себе, сама ставшая пределом, вместо поэтического вымысла (Dichtung) — указание на факт и истолкование его (Deutung). (Рождение Христа).

Полагаю, что на это возражение есть встречный довод, но не знаю, каков он.

Воображение — естественная способность человека, поэтому природа его остается неизменной, во что бы он ни верил. Единственная разница в том, как он толкует его данные. Определенные предметы, существа и события всегда и повсюду вызывают в нашем воображении чувство благоговения, в то время как другие предметы, люди и события оставляют нас равнодушными. Но христианин не может сказать, как идолопоклонник: “Все, что рождает в моем воображении священный трепет, само по себе священно, а все, что оставляет меня равнодушным, ничтожно само по себе”. Христианин может дать два объяснения; оба они, на мой взгляд, догматически верны, но каждое отдает ересью. Он может сказать в духе неоплатонизма: “Все, что вызывает у меня благоговение, — окно, через которое мне как личности и носителю определенной культуры приоткрывается то, что я не могу воспринимать непосредственно”. Либо, рискуя впасть в пантеизм, он говорит следующее: “Все предметы, люди и явления священны, но из-за моей индивидуальной и культурной ограниченности, мое воображение воспринимает лишь

некоторые из них". Если выбирать между двумя ересями, лично я предпочел бы, чтобы меня обвинили в пантеизме, чем в неоплатонизме.

В нашем урбанистическом индустриальном обществе почти все, что мы видим и слышим, столь отталкивающе уродливо или вызывающе банально, что современному художнику (если только он не укроется от цивилизации в глуши, где можно не читать газеты) очень трудно удержаться от манихейского соблазна, то есть от ощущения, что материальный мир совершенно ничтожен или служит прибежищем злых духов. Как бы настойчиво ни напоминал он себе, что материальный мир — творение Божие, который по Его же собственному слову "добро зело", сознание художника преследуют образы физического уродства, сигаретные окурки в полупустой консервной банке с недоеденными сардинами, туалет, где не спускается вода, и прочие прелести.

Бывает и того хуже. Если художник уже не способен преисполниться благоговением, взамен он получает личную свободу самовыражения. Пока творчество рассматривают как священнодействие, над ним довлеет понятие ортодоксии. Когда искусство признано священным, существуют не только сакральные предметы, которые нельзя обойти в творчестве, и предметы-табу, которых нельзя касаться, но и незыблемые канонические стили. Но если искусство стало светским, каждый художник волен изображать любой предмет, волнующий его воображение, в любой подобающей стилистической манере.

Нет свободы без права ее нарушить. Обмирщение искусства позволяет по-настоящему одаренному художнику развить свои таланты в полную меру, а малоодаренному или бездарному — производить груды дешевых подделок или пошлой безвкусицы. Заглянув в витрину магазина, где продаются предметы культового искусства, трудно удержаться от сожаления о том, что иконоборцы потерпели поражение.

Положение художника может стать еще хуже, и во многих уголках земного шара именно это и происходит..

Пока наука считает себя светским занятием, материализм не доктрина, а полезная эмпирическая гипотеза. Ученый по роду своей деятельности не должен забивать себе голову онтологическими или богословскими вопросами, исследуя физический мир, точно так же как художник не обязан задаваться

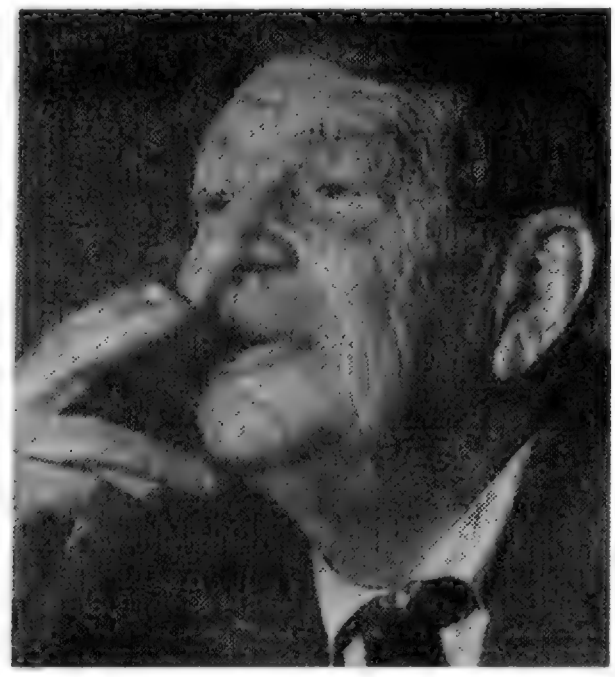
вопросом, что стоит за его священным восторгом и трепетом.

Однако если материализм начинают считать священной истиной, различие между ценностями Царства Божьего и царства кесаря вновь упраздняется. Но мир священного материализма сильно отличается от мира священного многобожия. При многобожии все на свете было, в конечном счете, дозволительно, отчего языческий мир был морально терпимым — даже слишком терпимым, ибо терпел много зла, как, например, рабство или высокую детскую смертность. Языческий мир был терпим ко всем этим недопустимым явлениям не потому, что не отличал добра от зла, а потому, что боги по его представлению не обязательно должны быть добрыми. (Например, ни один эллин не защищал рабство, как его защищали рабовладельцы южных штатов на том основании, что их рабы в этом состоянии счастливее свободных людей. Напротив, они рассуждали о том, что раб — неполноценный человек, иначе он предпочел бы скорее покончить с собой, чем мириться со своим рабским положением.)

Но при религиозном материализме все на свете приобретает оттенок серьезности, а значит, может привлечь внимание полиции нравов. Эта философская доктрина безжалостно отметает все, что считает злом, — то есть жизнь во всех ее проявлениях, но дозволяет то, что было совершенно недопустимо в языческом мире: разрешается творить зло из соображений морали, сознательно творить его сегодня, чтобы завтра взошло добро.

При религиозном материализме художник утрачивает личную свободу самовыражения, не получая взамен былого священного величия, так как вопрос, что есть священная истина, отныне решают не художники, а ученые или, вернее, сильно политизированные труженики науки, ответственные за состояние умов и поддержание веры в людях. В этом случае художник превращается в заурядного ремесленника, специалиста в области пестрого словесного творчества, которого нанимают для того, чтобы он красочно выразил мысли сильно политизированного труженика науки.

Перевод Анны Курт



“Поэт должен поддерживать священную природу языка...”

Интервью Майклу Ньюмену

Перевод Анны Курт

— Ну, с чего начнем?
– Как вы думаете, кто из ныне живущих писателей больше всего сделал для сохранения целостности английского языка?
— Конечно, я!

Из беседы осенью 1972 г.

Сидя под двумя прямыми белыми окнами деревянной крытой галереи, он пил утренний крепкий кофе, курил одну сигарету за другой и разгадывал кроссворд из ежедневного книжного обозрения “Нью-Йорк таймс”, *где* вместе с его фотографией появилась рецензия на его последний поэтический сборник.

Закончив разгадывать кроссворд, он развернул газету, взглянул на некрологи и пошел поджаривать тосты.

На вопрос, прочел ли он рецензию, Оден ответил: “Конечно, нет. Мне это ни к чему...”

Его особые взгляды, пристрастия и вкусы отчетливо видны в обстановке его новой нью-йоркской квартиры, где он проводит зиму. Три просторных комнаты с высокими потолками выкрашены в темно-серый, светло-зеленый и лиловый цвета. На стенах — рисунки его друзей: Элизабет Бишоп, Е. М. Форстера, Поля Валери, Честера Каллмана в простых позолоченных рамах. В столовой — подлинная акварель Блейка “Акт творения” и несколько карандашных рисунков обнаженных мужчин. На полу в спальне лицом к стене стоит его собственный портрет без рамы.

© Анна Курт. Перевод, 2017

Похожая на пещеру гостиная, доверху забитая книгами, тонет в полутьме. Он зажигает свет только во время кратких вылазок за рукописями или чтобы заглянуть в "Оксфордский словарь английского языка".

Кухня длинная и узкая, на стенах висят кастрюли и сковородки. Он предпочитает деликатесы: язык, мозги, рубец, польскую колбасу, и считает бифштекс второсортной пищей ("дикое бескультурье!"), пьет мартини, красное вино, коньяк, брезгует всякой бурдой и признается, что под наблюдением врача пробовал ЛСД: "Ничего особенного, просто было четкое ощущение, что со мной хотят поговорить какие-то птицы".

Он умный, шутливый и учтивый собеседник; его разговор смахивает на сплетни вселенского размаха, он безразличен к интригам и не честолюбив, не углубляется в конкретную поэзию, совершенно не терпит присутствия электронной аппаратуры.

— Вы настаивали на том, чтобы мы не записывали наш разговор на магнитофон. Почему?

— По-моему, если в интервью есть нечто, достойное запоминания, журналист должен его запомнить. Трумен Капоте рассказывал об одном журналисте, у которого во время интервью сломался магнитофон. Трумен ждал, пока тот пытался его починить, а потом спросил, можно ли продолжать. "Не стоит", — ответил журналист. Он не привык слушать героев своих репортажей!

— А я думал, что вы возражаете против самого записывающего устройства. Недавно вы написали стихи, где называете фотоаппарат дьявольским изобретением.

— О, да, он приносит огорчения. Если на улице кто-то лежит без чувств, мы пытаемся ему помочь или просто отворачиваемся. Когда вы смотрите на фотографию, перед вами нет проблемы выбора: вас не было на месте происшествия, и вы не можете отвернуться. Просто глазеете, и все. Это форма вуйаризма, страсть к подглядыванию. К тому же снимки крупным планом часто бывают грубыми.

— Вы не боялись в детстве темноты, пауков или чего-нибудь в этом роде?

— Нет, я не был пугливым. Пауков боялся, но это другое, это моя личная фобия, которой я страдаю всю жизнь. Пауков и осьминогов. Темноты я никогда не боялся.

— Вы были болтливым ребенком? Помнится, вы где-то говорили об аутичном мире вашего детства.

— Да, я был очень разговорчивым. Конечно, у меня был свой мир, закрытый для других. Но у меня всегда было несколько настоящих друзей.

— Когда вы начали писать стихи?

— Со мной все было довольно странно. Я хотел стать горным инженером или геологом. Между шестью и двенадцатью годами я долгое время тщательно строил свой собственный мир, состоявший, прежде всего, из ландшафта — известняковых залежей в Пеннинских горах, а также из промышленной отрасли — добычи свинца. Как я теперь понимаю, мне нужно было выработать определенные правила для себя. Я мог выбрать между двумя, необходимыми для работы механизмами, но они должны были быть настоящими, взятыми из каталогов. Я мог выбирать между двумя способами осушения шахты, но не должен был прибегать к волшебству.

Потом наступил день, который, как я теперь понимаю, определил мою судьбу. У меня была идея построить обогатительную фабрику, платоническая идея о том, какой она должна быть. Существует два вида шламовых сепараторов. Один казался мне более изящным, другой был более эффективным. Я впервые столкнулся с проблемой морального выбора — я должен был предпочесть второй, более эффективный механизм. Позже я понял, что, создавая этот мир, населенный мной одним, я уже начал понимать, как пишутся стихи.

Но окончательное решение, тогда казавшееся случайным, я принял в марте 1922 года, во время прогулки со школьным приятелем, который позднее стал художником. Мы шли по полю, и он спросил меня: “Ты когда-нибудь писал стихи?” Я ответил: “Нет”. Я никогда об этом не думал. На что он заметил: “А почему?” И тут меня осенило: вот чем я буду заниматься. Оглядываясь назад, я сознаю, что почва была хорошо подготовлена.

— *Повлияли ли на ваше решение книги, которые вы читали?*

— К тому времени я прочел лишь несколько поэтических сборников для детей — “Нравоучительные сказки” Хилари Беллока, “Неряха Петер” Генриха Гофмана[1] и “Стишки для бессердечных детей” Гарри Грэма. У меня был любимый стишок:

Слесарь колодец вырыл,
Чтобы воды испить.
В него провалился Сирил.
Нужно фильтр купить.

Конечно, я много читал о геологии и добыче свинца. “Посещение пустоши Алстон” Сопуита и “Подземная жизнь”. Ав-

1. “Неряха Петер” (“Struwwelpeter”) — сборник из 10 назидательных стихотворений франкфуртского психиатра Генриха Гофмана, написанных для его сына в 1845 г. (*Здесь и далее – прим. А. Курт и Н. Мельникова.*)

тора не помню. Я прочел все книги Беатрикс Поттер и Льюиса Кэррола. Очень любил "Снежную королеву" Андерсена и "Копи царя Соломона" Хаггарда. И еще начал читать детективы – рассказы о Шерлоке Холмсе.

– Вы читали Хаусмана?

– Да, читал, а позднее хорошо его знал. Он рассказал мне забавную историю о Кларенсе Дарроу. Дарроу написал ему восторженное письмо, где утверждал, что спас несколько человек от электрического стула, читая им стихи Хаусмана. Вскоре Хаусман встретился с Дарроу. Они очень мило поговорили, и Дарроу показал ему протоколы судебных заседаний, о которых упоминал в письме. "Там действительно приведены два моих стихотворения, оба перевранные!" – сказал мне Хаусман. Маленькие неприятности, которые вынужден терпеть писатель. Меня, например, постоянно донимают письмами, в которых просят прислать автограф, но почему-то забывают вложить марки.

– А с Кристофером Ишервудом вы познакомились в школе?

– Да, мне было восемь, а ему десять лет; мы учились в школе Святого Эдмунда в графстве Суррей. С тех пор мы дружим. Я помню, как впервые услышал от него очень остроумное, как мне тогда показалось, замечание. Было воскресенье, мы гуляли с Ишервудом, и он сказал: "Мне кажется, когда Господь Бог создавал эту страну, он очень утомился". Я впервые услышал замечание, которое мне показалось остроумным.

– У вас были хорошие учителя?

– Да, с учителями нам повезло, за исключением математика. Когда я сдавал устный экзамен по зоологии, Джулиан Хаксли показал мне кость и попросил сказать, что это такое. "Таз птицы", – ответил я и случайно попал в точку. На что он заметил: "Некоторые говорили, что это череп исчезнувшей рептилии".

– Вы когда-нибудь преподавали "литературное творчество"?

– Нет, никогда. Если бы мне пришлось преподавать "сочинение стихов", чего, я, слава Богу, не делал, я бы уделял особое внимание просодии, риторике, филологии и заучиванию стихов наизусть. Возможно, я не прав, но я не понимаю, чему тут можно учить, кроме чисто технических вещей: что такое сонет или просодия. Если бы действительно открыли поэтическую академию, там преподавали бы совсем другие предметы: естествознание, историю, богословие и много чего другого. Когда я преподавал в колледжах, я всегда настаивал на преподавании академических курсов – литературы XVIII века или романтизма.

Университеты покровительствуют писателям, и это замечательно. Но писатели должны договориться о том, что они будут в стороне от современной литературы. Если они занимают должности, то должны заниматься преподавательской или на-

учной работой, и чем дальше они от того, что непосредственно воздействует на их творчество, тем лучше. Они должны преподавать литературу XVIII века или что-то еще, не связанное с их писаниями, чтобы заработать на жизнь. По-моему, преподавать "литературное творчество" опасно. Единственное, что я себе представляю, — система учеников, подмастерьев, как в эпоху Возрождения: если поэт был очень занят, ученики заканчивали его творения за него. Тогда он *действительно* может чему-то научить и отвечает за свой труд, поскольку плоды его труда выйдут в свет под его именем.

— Я заметил, что в ваших ранних вещах сквозит резкая неприязнь к Англии. Такое ощущение, что в родной стране у вас все вызывало протест, чего нет в стихах, написанных здесь, в Америке, где вы, похоже, обрели дом.

— Да, пожалуй. Уверен, что отчасти это связано с возрастом. Ведь все меняются. Для писателя страшно важно внутренне соответствовать своему возрасту, быть не моложе и не старше своих лет. Автор может спросить себя: "Что я буду писать, когда мне исполнится 64 года?", но никогда не спросит: "Что я буду писать в 1940 году"?

— В каком возрасте писатель достигает расцвета творческих сил?

— Некоторые поэты, как Вордсворт, истощаются довольно рано. Другие, как Йейтс, создали все лучшее в старости. Старость не радость, но ее нужно принимать спокойно.

— Почему вы решили поселиться в США?

— В Англии меня не устраивала культурная жизнь — она была вялой и, подозреваю, таковой осталась. Это как семья. Ты ее очень любишь, но жить вместе не можешь.

— Есть разница между языком, на котором вы стали говорить в Америке, и тем, на котором говорили в Англии?

— Нет, не особенно. Конечно, есть мелочи, на которые обращаешь внимание, особенно когда пишешь прозу. Некоторые рифмы были бы невозможны в Англии. Здесь можно рифмовать "clerk" и "work", что недопустимо в Англии. Но это мелочи, так же как "twenty of" вместо "twenty to" или "aside from" вместо "apart from".

— Сколько лет вы прожили здесь и где жили раньше, прежде чем переехали на эту квартиру?

— В этой квартире я живу с 1952 года, в Америку приехал в 1939-м. Сначала жил в Бруклине, потом недолгое время преподавал в Анн-Арборе, затем в Суортмортском колледже. Немного работал в военной журналистике. Военным очень не нравились наши репортажи, потому что мы показали, что, несмотря на все наши бомбардировки в Германии, немцы продолжали

выпускать оружие до самого конца войны, пока не проиграли ее. То же самое происходит во Вьетнаме: бомбардировки не помогают. Но вы знаете, что представляют собой военные. Они не желают слышать ничего, что противоречит их мнению.

— Вы много общались с политиками и государственными деятелями?

— Очень мало. В Оксфорде я знал нескольких старшекурсников, которые потом пошли в политику — Хью Гейтскелла[1], Кроссмана[2] и других. По-моему, мы прекрасно можем обойтись без политиков. Государственных деятелей нужно выбирать голосованием. Люди могли бы голосовать по совести, а компьютеры — обрабатывать данные.

— А что вы думаете о писателях, ставших государственными деятелями? Скажем, Йейтс занимал высокий пост.

— И это было ужасно! Писатели редко бывают хорошими политиками. Они занимаются своего рода индивидуальным предпринимательством и мало соприкасаются с заказчиками. Писатель часто далек от жизни. Я не утратил интереса к политике, но понял, что в случаях общественной или политической несправедливости реальную пользу могут принести лишь акции протеста и прямой репортаж с места событий. Искусство здесь бессильно. Политическая и общественная история Европы была бы точно такой же, если бы Данта, Шекспира, Микеланджело, Моцарта и многих других художников вообще не существовало. У поэта есть лишь один долг перед обществом: хорошо писать на родном языке, который всегда подвергается порче. Его сочинения должны быть образцовыми. Когда слова теряют свое истинное значение, верх берет грубая сила. При желании поэт может работать по “социальному заказу”, если считает, что это принесет ему пользу. Такие стихи упрочат его репутацию среди единомышленников.

— Вас пугает порча и обеднение языка, расплывчатость мысли и все прочее, или мы просто переживаем период упадка?

— Меня это ужасает. Я на своем собственном примере пытаюсь с этим бороться и часто повторяю, что поэт должен поддерживать священную природу языка.

— Как вы думаете, современное состояние нашей культуры когда-нибудь будут рассматривать как предвоенный упадок?

1. Хью Гейтскелл (1906—1963) — английский политик и государственный деятель, окончивший Оксфордский университет в 1927 г.; в 1955—1963 гг. — лидер Лейбористской партии.
2. Скорее всего, здесь имеется в виду Ричард Кроссман (1907—1974) — еще один выпускник Оксфордского университета, связавший свою судьбу с Лейбористской партией и сделавший блестящую политическую карьеру: в правительстве Гарольда Вильсона был лордом-председателем Совета.

— Не думаю, что нам предстоит еще одна война. Но в прежние времена люди знали, что означают слова, каким бы ни был их словарный запас. Сейчас люди слушают и повторяют язык радио и телевидения, из которого понимают лишь 70 % слов (остальные им непонятны). С самым чудовищным извращением языка я столкнулся во время телевизионной передачи Дэвида Сасскинда[1], куда меня пригласили. В перерыве нужно было прорекламировать какую-то инвестиционную компанию, и он объявил, что эти люди "обуреваемы честностью"! Я не поверил своим ушам!

— *Вы сказали, что плохое искусство плохо в самом современном смысле слова.*

— Да. Конечно, нам трудно разобраться в том, что хорошо, а что плохо в искусстве. О вкусах не спорят, и мнения у всех разные. Но мы должны быть верны себе и доверять своему вкусу. Скажем, я могу с удовольствием смотреть душещипательный фильм, где старушку-мать помещают в сумасшедший дом. Я понимаю, что фильм ужасный, и все же слезы текут у меня по щекам. Но настоящая литература не вызывает слез. Хаусман говорил, что у него от хороших стихов "озноб пробегает по спине, появляется комок в горле, слезы в глазах". Со мной ничего подобного не бывало. Когда смотришь "Короля Лира", не плачешь. Да и не нужно.

— *Вы говорили, что история вашего небесного покровителя, святого Уистена, чем-то напоминает Гамлета. А вы поэт гамлетовского типа?*

— Ни в коей мере. На меня очень повлиял необъятный словарь Шекспира. Английский язык замечателен для поэзии, прежде всего из-за его огромного диапазона и еще потому, что он не флективный. Из глаголов можно образовывать существительные и наоборот. Именно этим и занимался Шекспир. Во флективных языках — немецком, французском, итальянском — это невозможно.

— *Писали ли вы для определенного круга людей в начале тридцатых годов, чтобы пробудить у них понимание?*

— Нет, я просто пытался что-то издать, надеясь, что кто-нибудь прочтет мои стихи. Когда меня спрашивают: "Для кого вы пишете?", я отвечаю: "Вы читаете меня?". Если говорят: "Да", я спрашиваю: "Вам нравится?". Если отвечают "нет", я говорю: "Значит, я пишу не для вас".

1. Дэвид Сасскинд (1920–1987) — американский телеведущий, один из основателей жанра "ток-шоу"; с 1958 г. вел передачу "Открытый конец" на нью-йоркском канале "WNTA-TV", которая с 1967 г. получила название "Шоу Дэвида Сасскинда".

— Когда вы пишете стихи, вы думаете о конкретных читателях?

— Очень трудно сказать. Иногда думаешь о ком-то... Многих, вероятно, уже нет в живых. Я спрашиваю себя, одобрили бы они то, что я пишу, или нет, и еще надеюсь, что кто-нибудь прочтет это после моей смерти.

— Вы всегда были приверженцем строгой формы. Нынешние поэты предпочитают свободный стих. Вы считаете, что они отвергают поэтическую дисциплину?

— К сожалению, зачастую бывает именно так. И я не понимаю (говорю об этом как гедонист), можно ли получать удовольствие, сочиняя стихи без всякой формы? Играя в игру, нужно знать правила, иначе какая в ней радость. Даже самые неистовые стихи должны покоиться на прочном основании, и в этом, по-моему, преимущество строгой формы. Строгая стихотворная форма, помимо ее дисциплинирующей функции, освобождает нас от оков нашего "я".

Здесь мне хотелось бы процитировать Валери. Он говорил, что поэт — это человек, чье воображение возбуждают, а не притупляют трудности, изначально присущие его искусству[1]. Мне кажется, что верлибры удавались очень немногим — нужен безупречный слух, как у Д. Г. Лоуренса, чтобы точно знать, где должна кончаться строка.

— Кто из поэтов вам близок по духу? На память приходит Кэмпион, который, как и вы, был заворожен метрикой.

— У меня есть несколько любимцев, и Кэмпион, несомненно, в их числе. А также Джордж Герберт и Уильям Барнс. Они действительно были влюблены в метрику. С этими поэтами я бы хотел дружить. А вот Данта, при всем его величии, я бы ни в коем случае не хотел узнать лично. Он был ужасной примадонной.

— Вы можете что-то сказать о том, как рождается стихотворение? С чего все начинается?

— Я постоянно обдумываю две вещи: тему, которая меня интересует, и поэтическую форму, словарь и т. д. Тема подыскивает нужную форму; форма ищет тему. Когда они соединяются воедино, можно начинать писать.

— Вы начинаете стихи с первой строки?

— Обычно я начинаю с самого начала и пишу до конца. А иногда стихи начинаются с какой-то строчки, которая кру-

1. Ср.: "Поэт — это тот, в ком исконная трудность искусства множит идеи; не поэт — тот, у кого она их отнимает". (П. Валери. Из "Тетрадей". Перевод В. Козового. Цит. по: Валери П. Об искусстве. — М.: Искусство, 1993. — С. 129.)

тится в голове и потом становится последней. Наверное, вначале ты думаешь о том, как выстроить тему, но в процессе письма композиция обычно меняется.

— Прибегаете ли вы к допингу, чтобы подстегнуть вдохновение?

— Я никогда не пишу в пьяном виде. Зачем прибегать к допингу? Муза — девица с норовом и не любит, когда за ней грубо ухаживают или жестоко с ней обращаются. И еще она не выносит рабского обожания — тогда она начинает лгать.

— И в результате получается "круглолицая чепуха эрудита", как вы сказали в одной из ваших "Буколик".

— Именно так. Поэзия не есть самовыражение. Конечно, у каждого из нас свой неповторимый взгляд на вещи, который мы хотели бы передать другим. Мы надеемся, что, прочитав наши творения, читатель скажет: "Конечно, я всегда это знал, но раньше не понимал". Я согласен с Честертоном, который говорил: "Творческий темперамент — это болезнь, поражающая дилетантов".

— Многие поэты пишут по ночам, ведут себя, как помешанные, у них странные привычки.

— Простите, я решительно против богемы.

— Почему вы возражали против публикации черновиков "Бесплодной земли" Элиота?

— Потому что нет ни одной выброшенной им строчки, которую хотелось бы оставить. Мне кажется, такие вещи поощряют любителей: "Смотри-ка, и я так мог бы!" Нельзя на черновики тратить больше времени, чем на законченные стихи. Даже как-то стыдно. Валери Элиот не хотела публиковать черновики, но, когда их обнаружили, поняла, что в конце концов их напечатают, и сделала это сама, чтобы не допустить недобросовестности.

— Правда ли, что процесс творчества буквально начинается "в каморке сердца, в лавочке старья"?

— Он может там начинаться, но другим необязательно туда наведываться. Снова процитирую Валери, который говорил, что, когда люди не умеют ничего другого, они публично обнажаются.

— В "Книге общих мест" вы пишете: "Бихевиаризм приносит плоды – пытки тоже".

— Да, иногда приносит. Уверен, что, если бы ко мне привели профессора Ф. Б. Скиннера и снабдили необходимыми лекарствами и инструментами, он через неделю декламировал бы Символ веры — прилюдно. Теории бихевиаристов почему-то распространяются на всех, кроме них самих. Если все наши действия — внушенное поведение, то и теории тоже.

— Есть ли что-то духовное в хиппи, которые обретаются на площади Святого Марка? Вы уже давно соседи.

— Я никого из них не знаю, поэтому ничего не могу сказать. Мне нравится в них то, что они пытались возродить дух карнавала, которого так явно не хватает в нашей культуре. Но когда они отказываются работать, карнавальное веселье превращается в форменное безобразие.

— *В вашем новом стихотворении "Цирцея" речь идет именно об этом:*

> Она не издевается над жертвой (звери могут
> наброситься и укусить). Она низводит их до уровня
> цветов.
>
> Фаталисты без стебля, которые не возражают
> И могут говорить лишь сами с собой.

— *Вы знаете это поколение лучше, что признаете.*

— Должен сказать, что я действительно восхищаюсь теми, кто не гонится за богатством, отказывается от денег и мирских благ. Я не мог отказаться, я слишком мирской человек.

— *У вас есть кредитная карточка?*

— Есть. Но я стараюсь обходиться без нее. Я воспользовался ею лишь однажды в Израиле, чтобы заплатить по счету в гостинице. Я вырос с убеждением, что не следует ничего покупать, за что вы не можете заплатить наличными. Мысль о долгах меня ужасает. Предполагаю, что вся наша экономика рухнула бы, если бы всех воспитывали в таком духе.

— *Вы деловой человек? Вам приходилось соглашаться на кабальные условия?*

— Нет. Я стараюсь вообще об этом не думать.

— *Но вы получаете гонорары за стихи. Я с удивлением увидел ваше стихотворение в журнале "Poetry". Это единственное издание, где платят пятьдесят центов за строчку.*

— Разумеется, получаю что могу. А кто этого не делает? На днях я получил у них чек и все истратил прежде, чем заметил, сколько там было.

— *Вы гурман?*

— Я люблю вкусно поесть. Летом в Австрии готовит мой друг мистер Каллман. Он — отменный кулинар, я им избалован. Здесь все не так, потому что я живу один. Когда готовишь для себя, иногда появляется какой-нибудь вкусовой бзик. Одно время я пристрастился к репе. Но вообще-то, когда живешь один, не хочется тратить много времени на стряпню, просто быстро все сжираешь. Конечно, я люблю хорошее вино, но в меру. Мне нравится красное столовое вино вальполичелла. Я пью его и в Австрии, и в Америке. Оно лучше, чем кьянти, которое после перевозки через океан отдает красными чернилами.

— *Вы не забываете поесть, когда пишете?*

— Нет. Я живу по часам. Если бы у меня не было часов, я бы и не узнал, что проголодался.

— *Какие строчки вы считаете наихудшими – предпочтительно у великого поэта?*

— Наверное, у Томаса Харди в "Династах", когда Наполеон пытается бежать с Эльбы. Там есть четверостишие:

Если бы прибыл корвет
Со стареющим шотландским полковником,
Побег бы сорвался,
И вечным стало изгнанье.

Это обескураживает.

— *А как вам нравится строчка Йейтса: "Если бы де Валера сожрал сердце Парнелла", или Элиота: "Зачем стареющий орел простер свои большие крылья?".*

— Не такие уж скверные строчки, просто у них невольно получилось смешно. Отличные заголовки для комиксов Тёрбера[1]. Когда я учился на последнем курсе в Оксфорде, я выдал такую строку: "Тряся своею пышной грудью, гналась за мною Изабель...".

Представляете, какой чудесный комикс мог бы сделать Тёрбер к этой строке! Упс! Упс! Упс!

— *Какое стихотворение Одена вам меньше всего нравится?*

— "1 сентября 1939 года". К сожалению, оно попало во многие антологии.

— *Каким стихотворением вы больше всего гордитесь?*

— В моем комментарии к шекспировской "Буре" есть стихотворение в прозе, стилизация под Генри Джеймса — "Калибан обращается к публике".

— *Вам приходилось дочитывать до конца книгу, которая вызывала у вас отвращение?*

— Нет, я лишь бегло просматривал... Впрочем, однажды пришлось. Я прочел "Mein Kampf" всю целиком: нужно было узнать, что он думал. Удовольствие ниже среднего.

— *А приходилось ли писать рецензии на книги, которые вам не нравились?*

— Очень редко. Если вы штатный рецензент или пишете отзыв о библиографическом указателе, где искажены факты, тогда вы обязаны известить об этом читателей, как инспек-

1. Известный американский художник, автор газетных сатирических комиксов, писатель и юморист, в течение долгого времени работавший в журнале "Нью-Йоркер".

тор предупреждает о разбавленном молоке. Писать отрицательные рецензии иногда бывает забавно, но это занятие мало что дает автору.

— *Вы можете вспомнить самый лестный комплимент в свой адрес?*

— Самый большой комплимент в мой адрес был весьма неожиданным. Моя приятельница Дороти Дэй попала в женскую тюрьму на углу Шестой авеню за участие в демонстрации протеста. Там по субботам девушки ходили в душ. Однажды туда вели группу женщин, и одна из них, проститутка, громко проскандировала: "Тысячи жили без любви, но без воды никто". Строчка из моего стихотворения, которое только что появилось в "Нью-Йоркере". Услышав эту историю, я понял, что не зря старался!

— *Вы читали книги о борьбе за равноправие женщин?*

— Оно меня немного смущает. Конечно, им следует протестовать против рекламы, скажем, рекламы женского белья и прочего.

— *Есть ли существенные различия между мужской и женской поэзией?*

— Мужчины и женщины должны бороться с разными трудностями. Мужчинам следует избегать эстетизма, то есть остерегаться чрезмерной поэтичности. Женщине нужно преодолевать эмоции. Женщины не бывают эстетами. Ни одна женщина не писала абсурдистских стихов. Мужчины — повесы, женщины — реалисты. Если вы рассказываете смешную историю, только женщина спросит: "Так было на самом деле?" Если бы мужчины узнали, что женщины говорят о них друг другу, человеческий род вымер бы.

— *Как вы думаете, было бы лучше, если бы женщины руководили человечеством?*

— Внешнюю политику уж точно нужно отобрать у мужчин. Мужчины должны производить механизмы и станки, а женщины решать, какие именно. Женщины благоразумней мужчин. Они ни за что не внедрили бы двигатель внутреннего сгорания или оружие массового уничтожения. Большая часть кухонных комбайнов приносит пользу, они не вытесняют другие ремесла. И других людей. Наши руководители часто напоминают мальчишек, которые хвастаются друг перед другом: "Мой папа может поколотить твоего папу". Сейчас игрушки стали слишком опасными.

— *Вы были знакомы с сумасшедшими?*

— Конечно, мне, как и всем, приходилось сталкиваться с помешанными, которые периодически попадали в сумасшедший дом. Я знал нескольких больных, страдавших маниакально-депрессивным психозом. Я всегда считал, что было

бы неплохо организовать группы анонимных душевнобольных. Они могли бы помогать друг другу.

— *Не думаю, что это дало бы какие-то плоды.*

— Ну, у каждого бывают подъемы и спады.

— *Если бы вы помешались, то на чем?*

— Не могу себе представить. Это за пределами моего воображения. Есть люди с приветом, с придурью — но это другое! В одной веселой книге "Три Христа Ипсиланти" в психушку попадают три типа. Каждый из них считает себя Господом. Так было со многими, за исключением одного, который действительно нашел ученика!

— *Как вы относитесь к сотворчеству? Вы когда-нибудь работали над своими стихами вместе с Т. С. Элиотом?*

— Нет, над стихами нельзя работать вдвоем. Элиот был очень добр ко мне; он меня поддерживал. Он не завидовал другим писателям. Я с ним познакомился незадолго до окончания Оксфорда. Послал ему несколько стихотворений, и он пригласил меня к себе. Он первым напечатал мои стихи, которые вышли в журнале "Крайтирион" в 1928-м или 1929 году.

— *А Ишервуд помогал вам в ту пору?*

— Да, очень много. В молодости мы всегда полагаемся на друзей: кто-то читает, другие критикуют. Так бывает в каждом поколении.

— *Вы сотрудничали с ним в Оксфорде?*

— Я начал работать с Ишервудом над пьесой "Пес под шкурой" в 1933—1934 годы. Я всегда любил писать вдвоем. Это вдохновляет. Конечно, лирические стихи можно писать только в одиночку. Но переводить, сочинять либретто или пьесу можно вдвоем, и я люблю такой вид творчества, хотя он возможен только с единомышленниками. Тогда вы друг друга воодушевляете. Когда сотворчество удается, два участника становятся кем-то третьим, который отличается от каждого из них по отдельности. Я заметил, что, когда критики пытаются определить, кто написал тот или иной отрывок, они часто ошибаются. Конечно, любая работа должна быть сотворчеством, потому что в ней участвуют авторы, исполнители, продюсеры и многие другие.

— *Как вы сейчас относитесь к ранним пьесам, которые написали вместе с Ишервудом?*

— Все они далеки от совершенства. Но я питаю слабость к пьесе "Пес под шкурой", которая, на мой взгляд, ладно скроена; в ней много юмора, нужно только выкинуть все хоры. В ней есть поэзия, но, конечно, она не сценична. Мне хотелось вставить в нее стихи, которые совершенно не подходят для сцены. С моей стороны, это был чистый эгоизм.

— Считаете ли вы, что состояние современного театра благоприятствует стихотворной драме?

— Дело в том, что традиция поэтической драмы и ее исполнения на сцене утрачена. Скажем, в опере исполнительская традиция не прерывалась. Люди, сочиняющие поэтическую драму, то есть пьесу в стихах, не отвечают требованиям сцены: либо пишут чистую прозу или близкое к прозе, либо что-то совсем не театральное. У нас с Честером Каллманом был очень интересный опыт. Мы перевели либретто "Волшебной флейты" для Энби-си и решили переложить речитативы в стихи. Все исполнители, естественно, были оперными певцами и никогда прежде не декламировали стихов со сцены. Только одну роль исполнял профессиональный актер. Певцы, никогда не читавшие стихов на сцене, научились это делать за десять минут, поскольку знали, что такое ритм и размер. А вот с профессиональным актером мы просто замучились.

— Вы думаете, что традиции и условности американского театра еще больше мешают художественному чтению?

— Традиции не стоят на месте. Это как футбольный матч. Поэзия совершенно неестественна. Опера хороша тем, что в ней никто не притворяется, что она естественна.

— Как вам кажется, оперное либретто ограничивает вас в средствах выражения, требует жертв?

— Да. Когда пишешь стихи, которые будут читать, произносить или петь, нужно забыть все, что считается поэзией. Это совершенно другое искусство. Нужно подчиниться композитору. И либретто хорошо в той мере, в какой оно вдохновляет композитора. Но это лишь полдела — ограничить себя определенными рамками. Иногда то, что в нормальном состоянии могло бы показаться полной чепухой, в опере вдруг становится интересным. И наоборот.

— В связи с этим мне вспоминается замечание Аддисона об итальянской опере конца восемнадцатого века, исполнявшейся в Лондоне: все, что в обычной речи звучит слишком глупо, отлично ложится на музыку.

— Не совсем так, особенно в наше время, когда композиторы куда больше зависят от качества либретто, чем раньше. Штраус и Гофмансталь доказали, что либреттист не подсобный рабочий.

— Как происходила совместная работа над либретто к опере "Похождения повесы"?[1]

1. Либретто основано на сюжетах цикла из восьми картин и гравюр XVIII в. под названием "Похождения повесы" английского художника Уильяма Хогарта.

— Мы с Каллманом подготовили либретто заранее, хотя я сначала поговорил со Стравинским, чтобы понять, чего он от нас ждет. Его восхитила идея, которая, как он считал, может лечь в основу оперы. Это была последняя сцена у Хогарта: блондин со сломанной скрипкой в Бедламе. Стравинский не воспользовался этой сценой (ее просто выбросили), но интуиция ему подсказала: "Интересная идея".

— *Как вы работали со Стравинским, какие у вас были отношения?*

— Он был абсолютно профессиональным музыкантом. Он взял текст, который я ему прислал, и положил его на музыку. Ему было очень трудно точно попасть в ритм, поскольку до работы со мной он не занимался постановками на английском.

— *Вы с ним переписывались, как Штраус и Гофмансталь?*

— Нет. Самое забавное в этой переписке то, что они не выносили друг друга, поэтому предпочитали писать письма! К счастью для нас эти письма сохранились.

— *Вы обсуждали со Стравинским вашу работу по телефону?*

— Нет, я не люблю телефон и по возможности стараюсь быть кратким. Есть люди, которые могут говорить по телефону часами. Помню одну историю: у одного человека зазвонил телефон, он снял трубку и попал в плен. Дама болтала без умолку. В конце концов, он в отчаянье воскликнул: "Простите, я должен идти. У меня звонит телефон".

— *О чем опера Ханса Вернера Хенце, к которой вы писали либретто?*

— О гениальном художнике, точнее поэте. Чтобы полностью посвятить себя своему делу, он эксплуатирует других людей. Настоящее чудовище. Действие происходит в 1910 году, в Австрии, в маленькой горной гостинице. С названием вышла забавная путаница. "Элегия для юных любовников" в одном юридическом документе превратилась в "Аллергию для юных любовников".

— *Вы участвовали в постановке?*

— Конечно. Насколько мне позволяли. С современными постановщиками не всегда бывает просто.

— *Вам нравятся рабочие споры и перепалки?*

— Да. Я ужасно вспыльчив.

— *Поэзия содержит в себе музыку?*

— Можно говорить о "музыке" слова, помня о том, что звучание слов неотделимо от их значения. Ноты в музыке ни на что не указывают.

— *Какие цели вы ставите, сочиняя стихотворные либретто? Есть ли разница между ними и вашей оригинальной поэзией?*

— Когда пишешь текст к музыке, важно помнить, что, возможно, лишь одно слово из трех будет услышано. Поэтому

нужно избегать изощренной образности. Лучше всего использовать глаголы движения, междометия, перечисления и существительные, такие, как луна, море, любовь, смерть.

— Вы написали гимн Организации Объединенных Наций на музыку Казальса[1]. Как вы работали, какие цели ставили?

— В гимне ООН нельзя было задеть ничьих представлений о человеке, природе, мире, и главная трудность состояла в том, как избежать банальнейших клише. Я решил, что все образы должны быть музыкальными, поскольку музыка, в отличие от языка, интернациональна. Мы переписывались с Казальсом, он был очень великодушен и несколько раз что-то менял в нотах, когда мне казалось, что он неправильно ставил ударения.

— Откуда у вас интерес к исландским сагам?

— Я вырос на них — мне читал их отец. Его семья происходила из тех мест, где когда-то находился военный лагерь викингов. Оден — распространенное имя в сагах, оно пишется как *Audun*. Но никаких родословных и генеалогических деревьев у нас нет. Моя мать родом из Нормандии, она наполовину скандинавка, как все норманны. Одна из моих прабабок Мария Бикнелл вышла замуж за Джона Констебла. Семья, как я понимаю, была резко против брака с художником. Он ее рисовал. Судя по портретам, она была очень красива. Другая вышла замуж за индуса. С ним все было проще. У нас в роду девушки выходят либо за англичанина, либо за брахмана!

— А ваш отец был врачом?

— Да. Но когда мать вышла за него, медицина не считалась почтенным делом. Одна из тетушек сказала ей незадолго до свадьбы: "Что ж, выходи за него, если ты так решила, но вас все будут избегать".

— Вы верите в классовые различия, формы приличия?

— В известной степени. Вы разговариваете с людьми, которым должны что-то сообщить, — тогда можно договориться. Первое и необходимое условие культуры — умение вести вежливый разговор.

— Многие художники и писатели либо работают в средствах массовой информации, либо используют их методы, сочиняя и издавая свои произведения.

— Меня это никогда не привлекало. У некоторых, скажем, у Нормана Мейлера, это прекрасно получается. Лично я не понимаю, как культурный человек может смотреть телевизор и даже просто приобрести его. Я предпочитаю детективы, осо-

1. Пабло Казальс (1876–1973) — известный каталонский музыкант, автор "Гимна Организации Объединенных Наций", известного также как "Гимн Мира" для оркестра (1971).

бенно про отца Брауна. Мне не особенно нравится научная фантастика. В юности я читал Жюля Верна, но меня не очень интересуют другие планеты. Мне нравится на них смотреть.

— *Какие виды искусства или средства массовой информации вы считаете для себя запретными?*

— Телевидение, все фильмы, за исключением комедий — Чарли Чаплин и братья Маркс весьма забавны, — рок-н-ролл — все это для меня исключается.

— *А газеты?*

— Читать их тягостно, но приходится, чтобы знать, что происходит в мире. Я стараюсь пробегать их глазами как можно быстрее. Мне всегда неприятно открывать по утрам "Нью-Йорк таймс".

— *Вы читали или пробовали читать "Поминки по Финнегану"?*

— Я не слишком большой поклонник Джойса. Конечно, он гениальный писатель, но его книги просто-напросто слишком длинные. По его собственному признанию он хотел, чтобы люди потратили целую жизнь на изучение его сочинений. По-моему, жизнь слишком коротка и драгоценна. То же самое относится к "Улиссу". "Поминки по Финнегану" нельзя читать как обычную книгу. В нее можно погрузиться, но не представляю себе, кто бы мог прочесть эту книгу целиком от начала до конца и запомнить, что там происходит. Ее нужно поглощать малыми дозами. Помню, когда "Анна Ливия Плюрабель" вышла отдельным изданием, я ее прочел с удовольствием. Вообще-то я люблю короткие и веселые книжки. Конечно, бывают исключения, скажем, роман Пруста никак нельзя сократить. Мои любимые современные писатели — Рональд Фёрбенк и Пелам Вудхаус, потому что оба описывают рай.

— *Кстати, вы знаете, что ваше имя упоминается на 279-й странице "Поминок по Финнегану"?*

— Знаю. Страницу не помню, но видел примечание.

— *Что вы можете сказать о Йейтсе?*

— Мне трудно быть беспристрастным к Йейтсу, поскольку он повлиял на меня не лучшим образом. Он увлек меня красноречием, которое для меня было чересчур упрощенным. Излишне говорить, что виноват был я, а не он. Конечно, он был великим поэтом. Но он и Рильке оказали на меня плохое влияние. Поэтому мне трудно судить о них беспристрастно.

— *А влияние Элиота?*

— На самом деле, стилистически Элиот мало повлиял на других поэтов. То есть редко о ком можно сказать: "Этот поэт начитался Элиота". Йейтс и Рильке — другое дело, но не Элиот. Он совершенно уникальный поэт, ему невозможно подражать. Мои стихи куда легче взять за образец. Говорю

это об Элиоте не в уничижительном смысле. То же самое можно сказать о Джерарде Мэнли Хопкинсе – оба очень своеобразны, их трудно приспособить к собственному восприятию. Если попробовать, то получится разжиженный Хопкинс.

– Как вы думаете: "Геронтион" – величайшее произведение Элиота?

– Ну вот опять вопрос выбора. Почему нужно обязательно выбирать? У него множество прекрасных стихов.

– Хорошо, как вы думаете: "Геронтион" – мистическая поэма?

– Не уверен, что "мистический" верное слово. Конечно, некоторые его стихи строятся на его неповторимом видении. Поэтому он так самобытен. Возможно, это связано с ранней юностью. Думаю, чрезвычайно знаменательно его замечание о Беатриче и Данте. Данте утверждал, что ему было девять лет, когда он ее увидел, а Элиот был уверен, что они встретились еще раньше. Это замечание проливает свет на многое в его поэзии. И все эти образы детей, раскачивающихся на яблоневых деревьях, возможно, относятся к очень сильным детским впечатлениям. Но он не был исповедальным поэтом, поэтому мы не знаем, о ком идет речь.

– Говорят, что в этом отношении на Элиота повлияла поэзия Св. Иоанна Креста, которую можно с уверенностью назвать мистической. Вы хорошо его знаете?

– Он замечательный поэт, но тоже не совсем в моем вкусе. Прежде всего, я считаю, что мистический опыт не поддается описанию. Когда исчезает "я", то вместе с ним исчезает и наша власть над языком. Надо сказать, что он был отчаянно смелым. Он использует самые дерзновенные метафоры, описывая оргазм. Возможно, это связано с тем, что в обоих случаях – во время оргазма и мистического союза – наше "я" исчезает.

– Вы отдаете много времени церкви?

– Нет, за исключением воскресной мессы.

– Но вы получили известность в церковных кругах. Вы участвовали в работе Гильдии епископальных богословов.

– Когда переиздавали Псалмы, я был консультантом. На самом деле, я решительный противник литургических реформ и считаю, что наш Молитвослов нужно сохранить на латыни. Чин Богослужения – связующее звено между прошлыми и будущими поколениями, и он нуждается в непреходящем языке, который на деле оказывается мертвым языком. Мне интересно, как эти проблемы решают в Израиле, где говорят на языке, который долгое время был книжным, а не разговорным.

– Вы знаете иврит?

— Не знаю, но хотел бы знать. Прекрасный язык. А еще мне хотелось бы, чтобы у нас в церкви устраивали седер. Я участвовал в седере однажды или дважды, и он произвел на меня огромное впечатление. У нас нет ничего подобного. Евхаристия — не семейный праздник, ее совершает община.

— *А как вы относитесь к таинству брака?*

— Мне очень близка эта идея — таинство брака, но, по-моему, многие браки распадаются из-за романтической идеи любви. Конечно, некоторые люди с очень богатым воображением переживают это чувство. Несомненно, таинство любви — мистический опыт. Но у большинства людей, считающих, что они влюблены, все объясняется куда проще и, боюсь, грубее. Ужас с этими любовными делами в том, что один или другой партнер начинает испытывать горечь или вину из-за того, что у него не получилось то, о чем он вычитал в книгах. Браки были более счастливыми, когда их устраивали родители. По-моему, совершенно необходимо, чтобы оба супруга обладали чувством юмора и одинаково смотрели на жизнь. И вслед за Гёте повторю, что свадьбы нужно праздновать как можно скромнее и тише, поскольку они знаменуют начало. Шумные празднества нужно оставить для успешного завершения.

— *А что это за большая книга вот там?*

— Это автобиография Гёте. Совершенно поразительная. Если бы меня попросили написать о первых двадцати шестити годах моей жизни, я бы вымучил от силы 60 страниц. А Гёте исписал 800! Меня интересует история, но не прошлое, а настоящее и ближайшие 24 часа.

— *Как зовут вашего кота?*

— Еще не придумал.

— *Как насчет имени Моисей?*

— Так звали мою собаку.

— *А кто такой Ролфи Штробл?*

— Пес нашего хозяина, породистая овчарка. По соседству жила сучка. Бедный пес, видно, учуял, выбежал на дорогу, и его сбила машина. А с Моисеем приключилась презабавная история. Мы ездили в Венецию на премьеру оперы "Похождения повесы", которую передавали по радио. Моисей оставался с моими друзьями; они слушали радио. Когда в эфире раздался мой голос, Моисей навострил уши и подбежал к динамику — он услышал голос хозяина!

— *А что случилось с вашими кошками?*

— Их пришлось отдать после смерти нашего домовладельца. У них тоже были оперные имена: Радамес и Леонора. Кошки бывают жутко смешными и очень причудливо выражают радость встречи. Радамес любил напрудить лужу в наши башмаки.

— Недавно вы написали стихи "Разговор с мышами". У вас есть любимые мыши в мифологии?

— В мифологии! Что вы имеете в виду? Разве есть кто-то еще, кроме Микки-Мауса? Вы говорите о вымышленных мышах?

— Да, конечно.

— Мне очень нравятся мыши у Беатрикс Поттер.

— А Микки-Маус?

— Отличный персонаж.

— Вы верите в дьявола?

— Да.

— В Австрии вы живете на Оденштрассе. Ваши соседи знают, кто вы?

— Мои соседи знают, что я поэт. В нашей деревне жил известный австрийский поэт Йозеф Вайнхебер. Так что жители привыкли к тому, что рядом с ними обитают поэты. Он покончил с собой в 1945 году.

— А ваши нью-йоркские соседи?

— Не знаю. В прошлом году мой рейтинг вырос. Обо мне была большая статья в "Дейли ньюс". Здесь все читают эту газету. После этого они смекнули, что я важная персона. Приятно быть в центре внимания.

— Как вы думаете: здесь писателей ценят больше, чем в других странах?

— Не сказал бы. Когда спрашивают о профессии, я иногда говорю, что изучаю историю Средневековья. Это расхолаживает. Если сказать, что ты поэт, на тебя смотрят косо, словно хотят спросить: "Простите, а чем вы зарабатываете на жизнь?". В старое доброе время люди гордились тем, что у них в паспорте в графе "Занятие" значилось: джентльмен или благородный человек. В паспорте лорда Антрима было написано: пэр, что, по-моему, правильно. Мне очень повезло. У меня была прекрасная семья, родители дали мне хорошее образование. Отец был врачом и вместе с тем ученым, поэтому я никогда не считал, что искусство и наука противоречат друг другу. У нас в доме чтили и то и другое. Не могу пожаловаться: я никогда не делал то, что мне не нравилось. Конечно, мне приходилось работать для заработка, но я всегда считал себя тружеником, а не поденщиком. Сколько людей вынуждено заниматься нелюбимым делом. Меня обошла эта участь, и я благодарен за это судьбе.

Paris Review, 1974, № 57 (Spring)

Осознание реальности

VIRGINIA WOOLF *A Writer's Diary*. N. Y.: Harcourt Brace, 1954

Перевод Анны Курт

Вероятно, уже поздно надеяться на то, что кто-нибудь напишет исчерпывающую историю Блумсбери — чудесного литературного кружка, который возник в 1910-е годы, достиг расцвета и наибольшего влияния в 1920-е и прекратил свое существование вместе со смертью Вирджинии Вулф. Интеллектуальная атмосфера, царившая в нем, прекрасно описана в посмертно опубликованном эссе Мейнарда Кейнса, а его дальнейшая история разворачивается в мемуарах Дэвида Гарнетта, недавно появившихся в Англии, и в дневниках Вирджинии Вулф, из которых "Дневник писателя", как мы надеемся, — лишь первая часть.

Блумсбери не был "школой" в прямом значении этого слова — не существует общего для всех его представителей блумсберийского стиля или темы. Он вырос не вокруг салона, как Голландский дом в XIX веке или Гарсингтон[1], к которому также принадлежали многие его представители. В этот кружок входили прозаики, критики, художники, преподаватели колледжей, но интересно, что в нем не было ни одного крупного поэта (если считать Вирджинию Вулф романисткой) или композитора. Почти все его представители учились в

A Consciousness of Reality: © 1962 by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd. All right reserved.

© Анна Курт. Перевод, 2017

1. Деревня Гарсингтон расположена в 8 км от Оксфорда. Владельцем Гарсингтон-холла был Филип Моррелл — муж Оттолайн Моррелл, возглавлявшей группу Блумсбери. В их особняке собирались писатели и художники, входившие в эту группу: У. Б. Йейтс, Вирджиния Вулф и Д. Г. Лоуренс.

Кембридже и происходили из верхних слоев среднего класса; не будучи аристократами или крупными землевладельцами, они привыкли к расторопным слугам, первоклассной еде, хорошему столовому серебру и белью и проводили выходные дни в загородных домах.

Восстав против риторики и условностей викторианской эпохи, к которой принадлежали их родители, ненавидя догмы, обряды и лицемерное выражение фальшивых чувств, они, тем не менее, унаследовали от викторианцев самодисциплину и утонченность, совершенно исключавшие богемные нравы. "В общем-то, — пишет Вирджиния Вулф, — у меня есть внутренняя, автоматическая шкала ценностей, и она решает, как мне лучше распорядиться моим временем. Она диктует: 'Эти полчаса надо посвятить русскому языку'. 'Это время отдать Вордсворту'. Или: 'Пора заштопать коричневые чулки'[1]". И очень показательно, что, критикуя "Улисса", она выбирает слово "неприличный". По своим политическим взглядам они были немного левее центра. Все они питали глубокое недоверие к партиям и государству и больше всего ценили личные отношения: "Если бы передо мной стоял выбор: предать родину или друга, я предпочел бы стать предателем родины", — пишет Э. М. Форстер, и весной 1940 года, когда оккупация Великобритании казалась неминуемой, Вирджиния Вулф упорно продолжала писать биографию Роджера Фрая:

Огромность и малость делают это возможным. Мои чувства (по поводу "Роджера") очень напряжены; и все же обстоятельства (война) как будто наложили на них обручи. Нет, я не могу осознать странное несоответствие интенсивности чувства и в то же время понимания, что оно не имеет никакого значения. Или в нем, как я иногда думаю, больше значения, чем когда бы то ни было? (13 мая 1940 г.)

На мой взгляд, это была счастливая мысль: ограничить выдержки из ее дневника размышлениями о литературной карьере. Генри Джеймс в записных книжках, письмах и предисловиях, наверное, поведал нам больше интересного о литературных приемах, но я еще не читал ни одной книги, которая бы столь правдиво рассказывала о жизни писателя, о его тревогах, радостях, повседневной рутине. Некоторых читателей поразила ее болезненная чувствительность к рецензиям и то, что похвалы другим писателям вызывали у нее зависть, но большинство писателей, если они честны, узнают себя в таких замечаниях:

Ни один творчески настроенный писатель не может до конца понять своего современника. Приятие современного сочинения дело трудное, к тому же не может быть полным, если работаешь примерно в том же направлении. (20 апреля 1935 г.)

1. Здесь и далее цитаты из дневника Вирджинии Вулф приводятся по изданию: В. Вулф. Дневник писательницы / Пер. Л. Володарской. — М.: Центр Книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009.

Когда Десмонд хвалит "Ист-Коукер", вызывая у меня ревность, я хожу по пустоши и повторяю: я есть я и должна вести свою борозду, а не повторять чужую. (29 декабря 1940 г.)

И даже размышляя о смерти отца:

День рождения папы. Сегодня ему было бы девяносто шесть лет, да, девяносто шесть лет; ему могло бы быть девяносто шесть лет, как другим людям, но, Бог милостив, этого не случилось.

Его жизнь полностью поглотила бы мою. И что тогда было бы? Я не писала бы, у меня не было бы книг — невероятно.

Некоторые из нас сохраняют стоическое безразличие к рецензиям, другие не читают их, чтобы не огорчаться, но все мы реагируем на них, и не без оснований. Каждый самобытный писатель сомневается в ценности своих сочинений; похвала критика, которого он уважает, — драгоценная поддержка, молчание или порицание подтверждают его худшие опасения: "Ну вот, меня вывели на чистую воду, и эта ненавистная каша — моя книга — полная неудача". Есть и такие критики, которые, еще не прочитав его книг, из зависти или следуя моде, уже составили свое мнение о ней, а их читатели — конкуренты или молодые честолюбивые писатели, рады услышать, что его книга плохая. "Мысль о том, что надо мной будут смеяться, мне неприятна, и я предвижу удовольствие, которое получат A, B и C узнав, что B. B. разнесли в пух и прах". В случае Вирджинии Вулф сам факт того, что она женщина, усложнял дело. Она принадлежала к поколению, в котором женщина все еще должна была бороться за то, чтобы к ее творчеству относились всерьез. Поэтому хвалебные рецензии и спрос на ее книги означали для нее финансовую независимость. К тому же мужчины теперь будут относиться к ней как к ровне. Когда она пишет: "Надеюсь заработать этим летом 300 фунтов, установить ванну и провести горячую воду в Родмелле", то это говорит жена, которая радуется тому, что может внести существенный вклад в семейный бюджет.

Чувствительная к нападкам, она не была столь тщеславна, чтобы отрицать правоту даже самых яростных оппонентов:

Итак, я думаю, надо отметить суть написанного — этого я не думаю, — потом воспользоваться энергией, которую дает противостояние.

Надо искренне разобраться в обвинении; однако не суетиться и не волноваться. И ни в коем случае не впадать в другую крайность — не следует слишком много размышлять. Итак, заноза вынута, пожалуй, слишком легко. (17 мая 1932 г.)

Эти дневниковые записи начинаются в последний год Первой мировой войны, когда вопреки всему Англия оставалась той же страной, что и до 1914 года, а обрываются за несколько дней до ее смерти, в самые мрачные дни Второй мировой, когда немцы разбомбили ее лондонский

дом, и неизвестно, что ждало Англию в будущем.

Гул, перекрывающий крики кукушки и других птиц. Как будто печка за небом. На меня вдруг нашло удивительное прозрение, исчезло письменное "я". Нет аудитории. Нет отклика. (9 июня 1940 г.)

Правильно, думала я, мы живем без будущего. Это странно, но мы уперлись в закрытую дверь. (26 января 1941 г.)

Вначале мы видим, как складывается ее литературная репутация: "Меня чествуют пожилые господа". В 20-е годы она получает всеобщее признание, в 30-е начинаются разносы и обвинения в буржуазности, чрезмерной чувствительности, старомодности и так далее, потом она умирает, не успев превратиться в священную корову, о которой все говорят с придыханием и скучным почтением (наихудшая судьба из всех возможных). К счастью, она успевает закончить книгу "Между актов", которую я считаю шедевром.

За исключением описания солнечного затмения, столь же прекрасного, как все лучшие страницы в ее романах, и редких замечаний о ее знакомых, обычно довольно ехидных, в этих избранных отрывках она размышляет о текущей работе. Как всякого автора, ее интересовало, к какому типу писателей она принадлежит и каким может и должен быть ее собственный, неповторимый вклад в литературу.

Как писательницу меня единственно интересует, насколько я начинаю понимать, чудаковатая индивидуальность; не сила; не страсть; не страх, но тогда я спрашиваю себя, не является ли "чудаковатая индивидуальность" как раз тем качеством, к которому я отношусь с уважением. Пикок, например; Бэрроу; Донн; у Дугласа в "Одиночестве" это тоже отчасти есть. Кто еще приходит в голову? "Письма" Фицджеральда. (18 февраля 1922 г.)

Это правда, если сила и страсть означают то, что обычно имеют в виду прозаики. На самом деле то, что она ощущала и выразила с огромной страстью, было мистическим, религиозным видением жизни.

Нечто подобное со мной уже было тут как-то в августе; но тогда мне удалось выбраться в осознание того, что я называю "реальностью"; то есть того, что вижу перед собой: нечто абстрактное; но пребывающее в горах или на небе; помимо этого нет ничего, в чем я могла бы отдыхать и продолжать свое существование... На редкость трудно не "делать реальность" такой и сякой, ведь она одна. Наверное, в этом и есть мой дар: и, видимо, это отличает меня от остальных: думаю, не часто встречается столь же острое чувство чего-то подобного — и опять же, кто знает? Мне бы хотелось это выразить. (10 сентября 1928 г.)

Скажу больше: как многие мистики, она прошла и через "черную ночь души", когда "реальность" казалась злой и враждебной:

...старое привычное чувство, все вперед и вперед, а зачем? ...пре-

зираю себя за недостаточную интеллектуальность; читаю Уэллса и не понимаю; общество; покупаю платья; Родмелл стал мне неприятен; Англия неприятна; ужас по ночам из-за того, что во Вселенной все неправильно.

Это сочетание мистического видения с острейшим ощущением конкретного, даже в его самой скромной форме, уникально:

По правде говоря, нельзя писать о душе впрямую. Стоит на нее посмотреть, и она исчезает; но поглядишь на потолок, на Гриззла, на зверей в зоопарке, которых показывают гуляющим в Риджентс-Парке, и душа вновь на месте.

Вероятно, женское начало помогало ей сохранить это равновесие; мужчина, который интересуется основными принципами бытия, слишком легко становится похож на Лоуэлесса Дикинсона[1]:

Всегда живи в целом, жизнь — в одном: всегда Шелли и Гёте, а потом он теряет бутылку с горячей водой; и не замечает ни лица, ни кошки, ни собаки, или цветка, разве что в потоке целого. (Путешествие в Голландию, Германию, Италию и Францию. 28 декабря 1935 г.)

Женщина, которая ведет хозяйство, не теряет контакта с материалом. Последняя запись Вирджинии Вулф в дневнике очень характерна:

1. Лоуэлесс Дикинсон (1862–1932) — английский философ, близкий к группе Блумсбери.

А теперь я с удовольствием замечаю, что уже семь и мне пора готовить обед. Пикша и колбасный фарш. Думаю, это правильно — иметь фарш и пикшу, если увековечиваешь их на бумаге. (8 марта 1941 г.)

Хотя каждая книга стоила ей неимоверных усилий, она обладала прирожденным стихийным талантом романиста, не знающего пустых промежутков времени, всегда фонтанирующего новыми идеями. Иногда, написав половину книги, она уже придумывала сюжет для новой, и объем всего сделанного ею обнаруживает большее разнообразие, чем принято считать. Каждая ее книга ставила определенную проблему и вызывала у автора особую психосоматическую реакцию.

Пока я заставляла себя заниматься “Флашем”, вернулась головная боль — в первый раз за эту осень. Почему из-за “Паргитеров” у меня быстрее бьется сердце; а из-за “Флаша” стягивает затылок? (15 января 1933 г.)

В течение долгих лет, освещенных ею в дневнике, Вирджиния Вулф написала три лучших (как считал ее муж и я вместе с ним) книги: “На маяк”, “Волны” и “Между актов”, и счастливый читатель может проследить за тем, как они создавались.

Вот, к примеру, история “Волн”.

1926 г. (Она заканчивает “На маяк”):

30 сентября

Хотелось бы кое-что добавить по поводу мистической стороны волнения; это состояние похоже

не на то, какое бывает, когда остаешься наедине сама с собой, а на то, какое наступает, когда остаешься наедине с Вселенной. Именно оно пугает и возбуждает, когда я попадаю во власть мрака, депрессии, скуки, чего хотите. Вдалеке виден плавник. Какой образ мне нужно придумать, чтобы выразить все до конца?

1927 г. (когда был написан "Орландо")

21 февраля

Почему бы не ввести новую игру, например:

Женщина думает...
Он делает.
Орган играет.
Она пишет.
Они говорят.
Она поет.
Ночь говорит.
Они скучают.

18 июня

Мужчина и женщина разговаривают за столом. Или они молчат? Это будет история любви; в конце она впускает в дом самого большого мотылька.

1928 г.

28 ноября

Не за то ли я досадую на романистов, что они не затрудняют себя отбором? Поэты — те обыкновенно отбирают так, что не оставляют почти ничего. Я хочу все вместить; но пропитать, насытить. Вот что я хочу сделать в "Бабочках". Мгновение должно включать в себя чепуху, факт, грязь: но быть прозрачным.

1929 г.

23 июня

Думаю, книга будет начинаться так: заря; ракушки на берегу; не знаю — голос петуха и соловья; потом все дети собираются за длинным столом — уроки.

...Можно ли сделать так, чтобы все время слышались волны?

10 сентября она начинает писать.

25 сентября

Вчера утром я предприняла еще одну попытку начать "Мотыльков", но нужно менять название... Кто думает об этом? Только не я.

26 декабря. Святки

Однако жаль, что книга мне не нравится. Я не держу ее целые дни в голове, как "На маяк" и "Орландо".

1930 г.

12 января

...я теперь вряд ли смогу бросить "Волны". Многое надо отбросить: главное — писать быстро и не терять настрой — никаких каникул, никаких перерывов, если получится, пока книга не будет написана.

17 марта

Тест для книги (с точки зрения писателя) в том, может ли она создать пространство, в котором с полной естественностью высказано то, что хотел высказать автор.

9 апреля

Книга обречена на несовершенство. Но, полагаю, мне удалось поставить мои статуи на фоне неба.

29 апреля

Да, я познала величайшее напряжение ума... Предполагаю, что сама структура неправильная. Неважно.

(Она начинает второй вариант "Волн.")

20 августа

"Волны", насколько я понимаю (я на сотой странице), распадаются на серию драматических монологов.

22 декабря

Накануне, слушая бетховенский квартет, мне пришло в голову связать все соотносимые между собой куски в финальной речи Бернарда и закончить ее словами "Об одиночестве".

1931 г.

(20 января в ванной у нее возникает замысел книги "Три гинеи").

Слова "О смерть" я написала всего четверть часа назад, проходя последние десять страниц с такими напористостью и неистовством, что едва поспевала за собственным голосом или, скорее, за кем-то другим, произносившим фразы...

Хорошо ли, плохо ли — дело сделано; и, как я чувствовала в первую минуту, не просто сделано, а завершено, закончено, сформулировано — знаю, что поспешно, фрагментарно; но я поймала рыбу в сети, закинув их в волны, что явились мне над пустошами, когда я смотрела из окна в Родмелле.

Я не знаю, как к Вирджинии Вулф относится молодое поколение; знаю только, что мое собственное поколение даже в самые счастливые дни общественного сознания восхищалось ею и любило ее больше, чем она сознавала. Не знаю, окажет ли она влияние на развитие романа, скорее подозреваю, что ее стиль и мировоззрение были настолько уникальными, что влияние может превратиться в рабское подражание, но не могу представить себе время, каким бы оно ни было, или писателя, к какой бы школе он ни принадлежал, когда ее преданность творчеству, энергия, строгость к себе и, прежде всего, ее страстная любовь не только к важным мгновениям ее жизни, но и к повседневной рутине, "фаршу и пикше" и другие подробности, не будут примером вдохновения и в то же время взыскательности. Если бы мне нужно было выбрать эпитафию для нее, я бы взял отрывок из "Волн", который считаю лучшим описанием творческого процесса:

Вот квадрат; вот прямоугольник. Музыканты берут квадрат, помещают на прямоугольник. Точнехонько так помещают; устраивают безукоризненное жилье. И все туда тащат. Уже видна конструкция; все безобразное выражено; не такие уж мы разные, не такие уж мы ничтожные; мы делаем прямоугольники, ставим их на квадраты. Это наша победа; наша утеха[1].

New Yorker, 1954, March 13, p. 11–115

1. Перевод Е. Суриц.

Шаржи Дэвида Левина на У. Х. Одена, Филипа Ларкина и Эдмунда Уилсона. Шаржи Ричарда Уилсона на Фрэнка Рэймонда Ливиса и Стивена Спендера

Стивен Спендер

Заметки о поэзии Одена

The Orators: An English Study. — L.: Faber & Faber, 1932

Перевод Анны Курт

1. *Непонятность*

Год назад Оден опубликовал том “Стихотворений”, в который входит длинная “шарада” и около тридцати отдельных стихотворений. Больше всего его критиковали за их непонятность. Поэзия Одена кажется непонятной потому, что он употребляет слова, обычно вызывающие у нас определенные ассоциации, вразрез этим ассоциациям или пренебрегая ими. Поэзию Одена нелегко понимать потому, что необходимо принимать эти слова в их связи с остальным стихотворением и ничем более, иначе говоря — принять мир Одена. Скажем, в его новой книге “Ораторы” есть раздел, который называется “Дневник летчика”, в другом разделе упоминается “Он”, и по всей книге рассыпаны упоминания непонятных персонажей: Дика, Габриэля и т. д. Один из критиков поспешил объяснить, что летчик — это поэт, сражающийся с обще-

© Анна Курт. Перевод, 2017

Стивен Спендер (1909–1995) — английский поэт, прозаик, критик, приятель У. Х. Одена, автор нескольких критических статей и мемуарных очерков об Одене, а также редактор-составитель сборника “W. H. Auden: A Tribute” (1975).

ством. Также заманчиво предположить, что "Он" — это Бог, и считать, что, если бы мы знали все о Дике, Габриэле и прочих, сложные пассажи в "Ораторах" сразу же стали бы нам понятны. Но суть в том, что летчик — просто летчик. После того как мы впитали в себя "Дневник...", мы можем решить, что летчик символизирует поэта, конфликтующего с обществом. Это предположение не поможет нам войти в мир, который Оден создает в "Дневнике...". Если, читая поэтический дневник, мы делаем малейшее усилие, чтобы принять героя просто как летчика, не требуя дальнейших объяснений, то для нас начинает существовать мир, который строит Оден: с его карикатурным обществом, аппаратом шпионов и вооружением. Впоследствии, если мы захотим, мы можем связать его с нашим собственным миром. Это целиком и полностью его мир, мы можем лишь войти в него, если готовы принять его, пока читаем о нем.

Человек, который требует объяснить употребление всех слов в стихах, с которыми у него связаны привычные ассоциации, испытывает те же трудности, что и человек, читающий научную работу и упорно стремящийся нагрузить всякое упоминание об атомах, легких волнах и т. д. собственной образностью.

2. "*Ораторы*"

"Шарада" в первой книге Одена содержала несколько его лучших стихов, но была бессвязной: ей недоставало единства. Новая книга "Ораторы" делится на три основных раздела; в первый входит четыре послания, во второй — "Дневник авиатора", в третий — шесть од. Жанры, задействованные в этой книге — послания, дневник, оды, — приспособлены к стилю Одена, поскольку его сочинения не обладают той целенаправленностью, которая может сообщить единство материалу поэтической драмы. Его поэзия и поэтическая проза скорее обладают темпераментом и личными качествами, нежели органическим единством. В этой книге развитие и единство достигаются в каждом разделе только в средствах. Летчик сталкивается с бедствием, но бедствие посылается свыше, оно не вызывает конфликта, поскольку в нем самом нет никакого конфликта; катастрофа, которая происходит в конце "Дневника...", уже присутствует на первой странице. Насколько я вижу, нет никакой особой проблемы в мире, который показывает нам Оден. Почти вся его поэзия — о невротических проблемах. Его персонажи прозрачны. Их можно видеть насквозь, можно увидеть, почему им ничего не удается в жизни: с ними может что-то происходить, на них может свалиться несчастье, но в них нет проблемы, потому что в них нет настоящего конфликта. Оден периодически просит мир перемениться: "Брось свое самодовольство, не веди себя как камень"; "Не будет вкусного обеда, пока не пробудитесь вы".

Но эти увещевания обращены к людям, которые по своей ментальности напоминают детей. Он очень сильно чувствует, что, если бы люди могли из-

бавиться от своих невротических страхов, все могло бы перемениться. Но "кто нас научит, как себя вести?"

3. *Сатира*

Взяв невротическое и почти обреченное общество в качестве главной темы, Оден видит для нас только два выхода. Первый – сатирический. Второй – религиозный.

В "Ораторах" много самобытной и мощной сатиры. Если мы сравним сатиру Одена с сатирой Роя Кэмбелла, мы сразу же увидим, какую силу обретает Оден, не перенося на себя байронический миф о тореадоре, псалмопевце Давиде или всаднике, оседлавшем прелестных кобылиц, не считая себя единственным подобающим спутником для мистера Уиндема Льюиса с его интеллектуальными пикировками и не сочиняя стилизаций, в которых настолько преуспел Александр Поуп, что ни один подражатель не сумеет его превзойти. Оденовская сатира самобытна еще и тем, что она совершенно беззлобна. Источник ее силы не в ехидстве или бурном нравственном негодовании, а в колоссальной радости и веселье, едком, как морская соль. Самая личная из его сатир – "Бетамер, Бетамер, британский громила"[1], но какой бы жестокой она ни была, мы чувствуем, что Оден изображает нелепость газетного магната не для того, чтобы его высмеять, а действительно видит одну лишь нелепость Бетамера и ничего более. За свое скверное поведение он заслуживает того, чтобы его выпороли. Чистота подобного умонастроения вызывает в памяти сатиры Блейка, и мы чувствуем, что за презрительным весельем Одена, как и Блейка, кроется не личная ненависть, а сила природных стихий.

Иногда, опять же как у Блейка, Оден изображает себя как часть того мира, который он пародирует. "Это Джон – сын Уорнера, потянул мою цепь", – пишет он, и у нас перехватывает дыхание.

Эффект подобного удара в том, что он не стоит в романтической позе поодаль от объектов своей сатиры, а зовет нас присоединиться к веселью, в котором участвуют "майоры, викарии, адвокаты, доктора, рекламные агенты, незамужние тетки".

4. *Религиозное решение*

"Дневник летчика" – самый личный и откровенный раздел "Ораторов". В своем "Дневнике..." летчик тщательнейшим образом анализирует методы нападения и пропаганды врага, а также то, какие признаки доказывают, что люди на его стороне и т. д. Действия врага не направлены на какой-то определенный общественный класс. Летчик не сражается за пролетариат, хотя, несомненно, мог бы, если бы был уверен в том, что пролетариат не заражен

1. Главными мишенями сатирической атаки У. Х. Одена считаются газетные магнаты Уильям Максвелл Эйткин, лорд Бивербрук (1879–1964) и Гарольд Хармсфорт, лорд Ротермир (1868–1940). (*Здесь и далее в разделе, за исключением особо оговоренных случаев, – прим. Н. Г. Мельникова.*)

свойствами врага, коррупцией, разрушающей наше общество. Читая "Дневник..." дальше, мы начинаем понимать, что скрыто присутствует в "Ораторах". Трудность не в том, чтобы определить врага, а в том, чтобы понять, кто не с ним. Коррупция нашего общества зашла так далеко (здесь я интерпретирую Одена), что человек, который о ней знает и с ней борется, сам неизбежно захвачен ею. Летчик сломлен психологической катастрофой; природа этой катастрофы не объясняется, и объяснять ее необязательно, поскольку она скрыто присутствует в сопротивлении этой катастрофе.

Авиатор пишет в дневнике:

1. Сила врага – функция нашего сопротивления, поэтому 2. единственный эффективный способ сломить ее – пожертвовать всяким сопротивлением, уничтожить себя, довести до состояния человека, пытающегося идти по гладкой поверхности. 3. Завоевание может происходить лишь при ассимиляции покоренных, то есть предполагает инфицированность ими.

Это религиозное, а не революционное состояние ума.

5. *Поэзия и революция*

Поэзия – деятельность антиобщественная. Сочинение стихов помогает поэту решать его проблемы, так что уже не важно, субъективны они или касаются всех. Решение принимает он сам. Хотя поэт может писать с истинно революционных позиций, маловероятно, что он будет это делать, что же касается истинного революционера, то создание стихов в его представлении – бесчестное средство выражения. Поэтому большинство поэтов, как мистер Оден, вынужденно приходят к религиозным или мистическим взглядам. Если нет другой религии, сама поэзия или "красота" становятся религией.

И вместе с тем такой поэт, как Оден, неизбежно революционен: что может быть революционней того, чтобы говорить правду? "Дневник летчика" – такой же материал для революции, каким когда-то были пьесы Чехова. Всякий, кто смотрит пьесы Чехова, мог бы сказать: "Если это правда, то это правда об обществе, которое не может больше существовать". Любой человек, прочитавший "Ораторов", почувствует, что если это правдивая картина Англии, "нашей страны, где все несчастны", "то наша цивилизация должна кончиться".

Совершенство поэзии Одена – вот лучший критерий для оценки его творчества. На первый взгляд, нет ничего менее "пролетарского", чем эта поэзия, и все же я убежден, что, если она так прекрасна, как я думаю, никто не вправе ею пренебрегать и пролетариат, в конце концов, ею заинтересуется, так же как когда-нибудь вновь откроет для себя творения Чехова.

Twentieth Century,
1932, July, p. 13–15

Ф<рэнк> Р<эймонд> Л<ивис>

Рецензия на сборник “Иные времена”

Another Time. — L.: Faber & Faber, 1940

Перевод Яна Пробштейна

Одна из трех частей, на которые разделена эта книга, озаглавлена “Легкие стихотворения”, но эта не та часть, куда г-н Оден поместил свое стихотворение об Эдварде Лире — вместе со стихотворением, которое симптоматично — об А. Э. Хаусмане (г-н Оден смотрит на мир глазами Хаусмана, который “Хранил слёзы, как грязные открытки, в ящике”).

“Легкие стихотворения” следовало оставить для частного распространения — если вообще для какого-либо; так как для их написания не нужно таланта, и они выказывают бессмысленную непривлекательность (смотрите в особенности “Мисс Джи”). Здесь г-н Оден до сих пор незрелый юноша. Об остальной книге нужно сказать, что, хотя большие недочеты менее очевидны, чем прежде, он не стал более зрелым, чем раньше (правда, есть исключения, достойные добрых слов, как, например, “XXXI” и “1 сентября 1939 г.”). Талант очевиден, равно как и неумение организовать — написать стихотворение. Остается все та же напористая манерность фразы и все то же неумение воплотить идею, способную оправдать этот напор. Техника г-на Одена не из тех, что помогают разрешить проблемы; она скрывает неумение справиться с ними или, иными словами, неудачу выдает за достоинство. Оден построил техническое мастерство на безответственности, и его наиболее серьезные работы выказывают бесстыдный оппортунизм в периодах от фразы к фразе и от предмета к предмету — это своего рода блеф.

Это уверенное в себе знание, это впечатляющее умение управлять современными событиями указывает на обстоятельства, когда надежда утратила самое себя. Нам до сих пор кажется, что он должен состояться как поэт, но возможность развития представляется весьма слабой. Вполне вероятно, однако, что он сам яснее, чем прежде, осознает свою собственную незрелость.

Scrutiny, 1940, Vol. 9, № 2 (September), p. 200

© Ян Пробштейн. Перевод, 2017

Фрэнк Рэймонд Ливис (1895–1978) — английский литературовед, критик, педагог, основатель журнала “Скрутини”; в своих критических статьях выказал себя последовательным противником поэзии У. Х. Одена.

Луиза Боган

Рецензия на сборник “Избранные стихотворения”

The Collected Poetry of W. H. Auden. — N. Y., 1945

Перевод Анны Курт

В жизни зрелого художника наступает (или должен наступить) такой миг, когда его приемы и уловки переходят по наследству подражателям. Зрелый писатель отвергает драгоценную “оригинальность” и милую сердцу виртуозность ученичества в искусстве, так же как показные печали и радости этого ученичества (часто в самое нужное время). “Как хорошо они себя чувствуют в своих уютных стихах и как подолгу задерживаются в неглубоких сравнениях”, — однажды заметил Рильке о стихослагателях, которые никогда не меняются и внутренне не растут. Когда расшитый в юности наряд сброшен, что остается? Лишь воображение, зрелая интуиция, опыт и сформировавшееся чувство языка, которых, как правило, бывает достаточно.

“Избранные стихотворения Уистена Хью Одена” — значительный по объему том, опубликованный в 1945 году, делает честь поэту, родившемуся в 1907-м. Уже давно очевидно, что Оден — преемник Элиота, который оказал на него сильнейшее влияние. В этом сборнике ему удалось, искусно организовав тексты и отбросив все лишнее, представить себя читателю таким, каков он есть в настоящий момент. Он не подчеркивает нарастающую боль и не ведет нас шаг за шагом по этапам своего духовного развития. Книгу открывает стихотворение “Musée des Beaux Arts”[1], которое несколько лет назад ознаменовало наступление его зрелости; оно написано так просто, словно это отрывок из разговора. В книге нет характерной англосаксонской сжатости; она не набита современными аппаратами и механизмами, не украшена второсортными рифмами. В нее вошли ранние стихи о любимых предметах автора, описанных в его особой юношеской манере. Впрочем, они не слишком бросаются в глаза. Общий тон книги составляют спокойствие, простота и непринужденность, ставшая отдушиной для молодого мастера.

По счастью, здесь собраны стихи, прежде разбросанные в пьесах или прозаических сборниках. К ним относится и пре-

© Анна Курт. Перевод, 2017

Луиза Боган (1897–1970) — американская поэтесса, литературный критик.

1. “Музей изящных искусств” (*франц.*). (*Прим. перев.*)

красный сонет, обращенный к Э. М. Форстеру и ставший посвящением к книге "Путешествие на войну", созданной в соавторстве с Кристофером Ишервудом. Другие сонеты и комментарии в стихах взяты из того же тома. Прекрасное стихотворение "Путешествие в Исландию" перекочевало сюда из книги "Письма из Исландии", написанной вместе с Луисом Макнисом. Некоторые хоры из пьес превратились в отдельные стихотворения с названиями. В том вошли и прозаические отрывки — раннее "Письмо раненому" и новая "проповедь" под названием "Греховность". Цикл стихов "В настоящее время", созданный прошлой осенью, перепечатан полностью, к нему добавлены новые стихотворения.

Каков лейтмотив поэтического сборника, в чем ключ к оденовской значительности и силе? Чем его огромный дар отличается от дарования Элиота и чем он так важен для его современников? Вслед за Элиотом Оден остро чувствует свое время. Однако он куда более бурный, беспокойный, жизнерадостный и менее склонный к рефлексии автор, чем Элиот. Кроме того, он по природе своей драматург, сильно превосходящий Элиота. Элиот вносит в свою лирику элемент драмы, но не может придать драматическому действию необходимую мощь. Оден драматизирует все, к чему прикасается. Ему поразительно хорошо удается баллада — самый драматический жанр лирической поэзии. В то же время его чисто лирическое дарование столь глубоко и естественно, что многие из его песен кажутся импровизациями, созданными почти мгновенно. Он может петь о чем угодно, как поэты-елизаветинцы, с тем же безразличием к требованиям высокой литературной традиции и "рафинированной" интонации. Значительность Элиота связана с тем, что его чуткость и тоска предвещали общую трагедию эпохи, еще не успевшую поразить других наблюдателей. Почти на двадцать лет младше Элиота, Оден стоит дальше от девятнадцатого века и начала двадцатого, поэтому лучше примечает подробности. Он прекрасно ориентируется в материальном мире вплоть до новейших изысков — "легких сплавов и стекла", хорошо понимает и духовный климат вплоть до последнего всхлипа современной жалости к себе и всех потенциальных возможностей современной жестокости. Кто-то заметил, что Оден снял "табу против нежности", что он не боится и не стыдится смеяться и плакать. (До чего же все были мрачными после Элиота!) Он знает, что ощущал и предвидел Рильке, против чего восставал Кьеркегор, что вскрыла современная психиатрия. Он не закрывает глаза на факты и умеет обращаться с ними. Он может впитать и рассказать о любой вещи из необыкновенного скопления предметов и техники, окружающих его со всех сторон. Он способен охарактеризовать и представить весь диапазон идей, страстей, непреодолимых влечений, маний, тревог, страхов и наитий, наводнивших нашу интеллектуальную и эмоциональную жизнь, которые многие люди и большинство поэтов лишь смутно ощущают. В одно и то же

время он может действовать и воображать, формулировать и интерпретировать.

За его спиной — образцы, которым он многим обязан: Рильке, Генри Джеймс, Фрейд, символисты, постсимволисты и сюрреалисты в их лучших проявлениях. Удовольствие от чтения книги отчасти связано с тем, что мы имеем дело с поэтом, который всегда будет стремиться превзойти себя, и с тем, что перед нами — труд еще молодого человека, за которым должны последовать новые творения.

New Yorker, 1945, April 14, p. 78, 81

Эдмунд Уилсон
У. Х. О*ден в* А*мерике*

Перевод Анны Курт

Интересно вспомнить книги Одена и попытаться проследить, как повлияло на его стихи пребывание в Америке, куда он впервые приехал в 1939 году и где теперь обосновался в качестве американского гражданина. Позвольте в самом начале заметить, что влияние Америки не сделало его менее английским и не изменило его глубинной природы. Гений Одена по самой своей сути английский, хотя в современном литературном мире, похоже, это не в моде. По своим качествам — стойкости, стилистическому разнообразию, упрямству, авантюрности, эксцентричности — он англичанин. Америка помогла ему обрести то лучшее, что в наши дни может надеяться приобрести американец: ум, ощущающий себя в центре всего. Она подарила ему точку зрения, которую можно назвать интернациональной и сверхнациональной.

Перечитывая Одена, видишь, что он всегда обладал более хищным умом, чем большинство английских писателей его поколения. Главная тема его ранних вещей — тайный сговор британских школьников, где марксистский крестовый поход против капитализма отождествлялся с восстанием подростков против учителей и родителей и их власти. Экономический кризис тридцатых годов привел к подобным протестам и возбуждал подрывные настроения, но Оден и его друзья выражали свой протест на языке английского мира — то есть школ, университетов и Блумсбери, где они выросли и получили образование и где теперь

© Анна Курт. Перевод, 2017

Эдмунд Уилсон (1895–1972) — американский критик, эссеист. В "ИЛ" опубликована его переписка с Владимиром Набоковым (2010, № 1) и критическая статья об Ивлине Во (2016, № 4).

чувствовали себя как в тюрьме. Этот язык едва ли был понятен где-то еще. Блестящее стихотворение "Последнее завещание" Одена и Луиса Макниса, входящее в их "Письма из Исландии", требует столько же примечаний, поясняющих бесчисленные отсылки к Оксфордско-Кембриджско-Лондонской группе, как "Завещания" Франсуа Вийона, у которого они позаимствовали это название (хотя стихотворение должно говорить само за себя, как "Завещания" Вийона). И все же в ранних вещах Одена было нечто большее, чем любовь и ненависть школьников и его собственные шутки. Впервые я прочел стихи Одена в те времена, когда мало что знал об Англии после начала Первой мировой войны летом 1914 года и не понимал, насколько они интересны в качестве комментария к английской жизни. Лишь в 1945-м, возвращаясь в США после недолгого пребывания в Англии, я вновь заглянул в эти ранние стихи Одена и обнаружил в них ясную картину английской жизни в другой период, в конце второй войны: Англию разросшихся пригородов, индустриальную, в значительной степени американизированную, обедневшую и искалеченную, но притворяющуюся, что ничего не случилось. В этих стихах отразились настроения английской молодежи, считавшей, что она будет счастливей в США, где все приобретает большой размах: эйфория машинного века и его несостоятельность, вульгарность, а также свобода в эпоху сглаживания общественных различий и без груза прошлого, который удерживает вас от новых свершений.

Те, кто критиковали Одена и его друзей в тридцатые годы за то, что они не преодолели школьную ментальность, не должны винить их за то, что они вырвались и отправились в страну, известную лишь несколькими именами из Исландских саг. Они уже начали исследовать Испанию и Германию, а также Исландию. Оден и Кристофер Ишервуд в 1938 году уже предприняли путешествие в Гонконг и Шанхай, потом пересекли Тихий океан, приплыли в Ванкувер, а оттуда — в Нью-Йорк. В тот раз они вернулись в Европу, но на следующий год уже окончательно перебрались в США. У Одена процесс американизации начался в Англии. Он читал американских писателей, пробовал писать американские баллады, в которых, как и в "Плясках смерти", изданных в 1933 году, показал, что он каким-то удивительным образом уже усвоил американский жаргон.

Первые плоды американского периода — прежде всего "Новогоднее письмо" (1941), куда входит поэма и вереница сонетов под названием "Поиск", — существенно отличаются от всего, написанного в Англии. Поэт в них более одинок. "Дерек" и другие союзники, так же, как "враг" в "Ораторах", исчезли в "Поиске".

"В чем сам герой усматривает
чудо"?
"Лишь в том, что страшен
нищему разбой"[1].

1. Стихотворение "Герой" цитируется в переводе В. Топорова.

В этих странных сонетах, на мой взгляд, неповторимых и чарующих, сказочные призраки чередуются с избитыми, приземленными фразами, образы расширяются или трепещут, а в таинственном заключительном стихотворении начало и конец размыты.

Здесь старцы, искушенные в
беседе,
Краснеют под звезды
пронзительным лучом
И чувствуют, как воля их
слабеет[1].

Читая "Новогоднее письмо", я впервые обратил внимание на некоторые свойства оденовского письма. Если какой-нибудь пассаж из его стихов сбивал с толку, то вскоре после этого читатель понимал, что поэт сказал именно то, что он (читатель) чувствовал, не ожидая, что это будет выражено в стихах с такой точностью.

Если герой "Поиска" лишился старых друзей, то "Новогоднее письмо", обращенное к беженцам из Германии, открывается более широкой перспективой, чем в ранних стихах <...>.

В последних строках поэмы слышится радостное возбуждение автора, вызванное тем, что он странствует по миру, и убеждение в единстве со всеми, кто охвачен тревогой, которое оправдывалось откликом зарубежного читателя, как это было в моем случае, о чем я упомянул выше:

В трудах, во сне, но не в безделье
И жизнь, и смерть мы с ближним
делим.
Любовью освещен наш дом
И город вместе с львиным
рвом[1].

Он касается американской истории, но не пытается говорить по-американски. Он пишет "Ист-ривер" без артикля, как не поступил бы ни один житель Нью-Йорка. В "Новогоднем письме", как и в "Поиске", говорится об одиночестве. И вместе с тем мы видим, что, в отличие от его ранних стихов, сейчас поэт — свободно плавающий организм; он создал свой удивительный новый язык, блестящий международный английский, который может вернуться к французскому, или немецкому, или взять кое-что из латыни и греческого, а сейчас впитывает в себя много американского. Он уже не восстает против британских институтов, раздражавших его в юности. Перед ним весь современный мир с его лишениями, тревогами, мифами — "город и львиный ров", — преступлениями, проблемами: как в нем жить, как получить от него то, что он способен дать, и не позволить ему поработить или купить себя. Возможно, эта грань оденовского творчества американцу понятней, чем англичанину, поскольку ощущение причастности к решительному сопротивляющемуся меньшинству — типичная ситуация в Америке на протяжении целого

1. Стихотворение "Сад" цитируется в переводе А. Ситницкого.

1. Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, стихотворные цитаты даются в переводе Анны Курт.

столетия. В конце прошлого столетия такие люди должны были потерпеть поражение или ожесточиться. В наш век они чувствуют поддержку бессловесной публики, недовольной той чепухой, которой ее пичкают в популярных фильмах и журналах, благодарной любому, кто отстаивает право думать самому, которое гарантируется нам Биллем о правах, а также правом на высокий уровень культуры, который авторы Конституции вовсе не собирались в нее включать, считая его само собой разумеющимся. Эти американские писатели, о которых я говорю, не входят ни в какую группу, не собираются в кафе, на основании чего европеец может прийти к выводу, что у нас нет интеллектуальной жизни нигде, кроме университетов. Он не может представить себе, что американские писатели действуют в расщелинах городов, на факультетах провинциальных колледжей или рассеяны по всей стране на одиноких ранчо и фермах. Такая жизнь отныне станет уделом Одена. Вероятно, он пережил печальный опыт:

> Те умными себя возомнили, а
> эти — сильными мнят,
> Как бабочки порознь они парят,
> Америка — это сладкий яд.
> *Ты не знаешь всего, друг, ты не знаешь всего*[1].

Меня всегда поражала естественность, с которой Оден принял здешнюю жизнь, ощущая свою уместность в ней, хотя мне казалось, что он многого не понимает. Это чувствовалось, особенно когда читатель замечал, как легко он вплетал американскую разговорную речь, аллюзии и обычаи в чудесный сплав своего языка вместе с иностранными цитатами, специальными терминами из области ботаники, психологии и металлургии (обескураживающими читателя), все эти смачные старинные английские словечки, вроде “mawmett”, “faffle”, “balter”, которые на поверку оказываются английскими пословицами, архаичными или устарелыми. Это не было успешным подражанием, как в рассказах Киплинга, которые ведутся от лица американцев, или в отдельных частях книги Ишервуда “Мир вечером”, где американский колорит, кажется, достигает апогея. Подобная игра — чудо мастерства, где малейшая ошибка режет слух. Употребляется ли слово “Ист-ривер” в единственном или во множественном числе, не имеет значения, поскольку говорит не воображаемый американец; и даже когда его строки произносят вымышленные персонажи (он не обладает большим драматургическим чутьем), то в их уста вложен язык Одена, который так же легко впитывал американизмы, как оксфордские сплетни, сельские разговоры об “угольных пластах и подъеме воды”, горацианские и англосаксонские размеры. Стихотворение “Неизвестный гражданин”, отданное в “Нью-Йоркер” в начале его пребывания в Америке, было сатирой на хорошо нам знакомую стандартизацию,

1. Строки из либретто к опере Бенджамина Бриттена “Пол Баньян” (1941) цитируются в переводе Л. Васильца.

и Одену не требовалось ее нам демонстрировать.

Но к тому времени, когда в 1946 году он создавал для Гарварда оду в честь общества "Фи Бета Каппа"[1], он уже очень хорошо знал тот мир, к которому обращался, и мог ему сообщить что-то свое.

Любопытно сравнить Одена в его лондонском платье — "Стихотворения" (1930), опубликованные издательством "Фабер и Фабер", один из их знаменитых тоненьких томиков, которые читают все умные люди, — с Оденом в американском домотканом одеянии или хотя бы в нью-йоркском костюме — "Избранные стихотворения" (1945), которые вышли в издательстве "Рэндом Хаус". Мы с трудом узнаем здесь молодого выпускника Оксфорда, который под покровительством Элиота появился в компании нескольких избранных друзей. Друзей в них уже нет: стихи, которые, казалось, возвещали английскую революцию, включая несколько очень хороших, были безжалостно выброшены. Перед нами том в четыреста страниц, напечатанный на плохой серой бумаге, в котором все стихи приводятся подряд, а не на отдельной странице, и старые стихи получили новые разговорные, даже простонародные названия: "Будьте как дома", "Чересчур", "Что-то должно произойти", "Венера скажет несколько слов".

Здесь мы найдем множество старых знакомых вместе с новыми, сидящими в Нью-Йорке или прогуливающимися по университетским кампусам. Оказалось, что Оден — вовсе не раритет, который могут оценить лишь немногие, а старомодный поэт, как Браунинг или Генри Лонгфелло (с последним я его не сравниваю), и лучше всего его читать целиком. Он развлекает нас, беседует с нами, изо всех сил старается дать нам хороший совет.

Он поет нам веселые песенки, дарит блестящие элегии на смерть великих современников, чарует, баюкает, возвышает до мига вдохновения. В метрике, архитектонике, в обращении с языком он немыслимый виртуоз — самый совершенный английский поэт после великих мастеров девятнадцатого века: Теннисона, Браунинга и Суинберна. Он не стремится подчеркнуть это, и многие его читатели даже не знают об этом. Пусть он не "поэт семьи", как Лонгфелло, Вордсворд и Теннисон, однако беспрецедентный тираж "Избранных стихотворений", достигший тридцати тысяч экземпляров, доказывает, что он один из самых "съедобных", самых адекватных из современных поэтов.

В последнее время у меня сложилось ощущение, что интерес к Одену в США утих. Его последняя книга, "Ахиллов щит", кажется, получила мень-

1. Привилегированное общество студентов и выпускников колледжей, основанное в 1776 г. в колледже Вильгельма и Марии (Виргиния); в названии использованы заглавные буквы греческих слов, составивших девиз общества: "Φιλοσοφία Βίου Κυβερνήτης" ("Философия — руководство для всей жизни"). В 1946 г. для выступления в Гарвардском университете перед членами "Фи Бета Каппа" Оден написал стихотворение "С какою лирою".

шее распространение, чем ее предшественницы. Одна из ее привлекательнейших сторон — череда прелестных буколик с простыми названиями: “Горы”, “Озера”, “Острова”, состоящих из обобщенных описаний ландшафта, представленного очень специфично с точки зрения геологии и субъективного восприятия. Став американским гражданином, поэт не перестал странствовать и исследовать землю — он объездил больше штатов, чем многие американцы, и теперь каждое лето проводит в Италии. Этой весной он возвращается в Англию, где будет читать лекции о поэзии. Кроме того, он разъезжает по миру, он доступен самым разным людям, служит заинтересованно и добросовестно в бесчисленных учреждениях: в Миддл Уэстерн колледже, культурном конгрессе Индии, в судейской коллегии Нью-Йорка, где решает судьбу гангстеров, в Комитете Американской академии, где распределяет помощь нуждающимся писателям.

Он выдержал испытание Америкой, прожив в ней семнадцать лет, и даже преуспел здесь. И вся эта деятельность способствовала работе великого английского поэта и одного из величайших англичан в мире.

New Statesman, 1956, June 9, p. 658–659

Филип Ларкин

Что *стало с Уистеном?*

Homage To Clio. — L.: Faber, 1960

Перевод Анны Курт

Я пытаюсь вообразить дискуссию об Одене между человеком, который не прочел ничего из им написанного после 1940 года, и тем, кто не читал ничего из написанного им до 1940-го. После краткого согласия, обозначенного определениями “многогранный”, “многословный”, “иногда слишком умный”, между ними должна разверзнуться таинственная пропасть, поскольку один говорил о захватывающем английском общественно-политическом поэте с неповторимой прозрачной формой, полным сил и нелитературного фарса, а другой — о не лишенном обаяния американском даровании, книжном, чересчур многословном для запоминания и слишком интеллектуальном для того, чтобы вызывать волнение.

© Анна Курт. Перевод, 2017

Филип Ларкин (1922–1985) — английский поэт, критик, в 1950-е годы участник литературного объединения “Движение”.

И разногласия коснулись бы не только свойств его поэзии, но и ее ценности.

Только подобный эксперимент мог бы наглядно показать, как мало последние двадцать лет творческой жизни упрочили его репутацию. Но почему это так? Он остался энергичным и плодовитым; его поздние вещи свидетельствуют о прежней готовности экспериментировать, и вместе с тем в них появились новые и, в принципе, более зрелые темы; он не утратил чувства юмора. И все же сборник "Ахиллов щит" не оправдывает его высокого положения в истории литературы, так же как "Поэмы и баллады: Третья серия" не подтверждают репутацию Суинберна.

Появление последнего сборника Одена "Дань Клио" отмечает конец третьего десятилетия его творческой жизни и не отменяет очевидного факта: почти все, что мы у него ценим, было сделано в первое десятилетие. Нет нужды напоминать о его достоинствах: широкомасштабное ораторское искусство, плавный, безупречный лиризм, внезапный и напряженный драматизм, но для того, чтобы понять, что за этим последовало, мы должны понять, до какой степени его поэзия принадлежит своему времени. Конечно, он был первым "современным" поэтом, то есть просто и естественно использовал в стихах реалии современной жизни, но он был современен и в том, что усвоил новое вордсвордианство, которое, стремясь поставить поэзию на службу рабочему классу, назвало ее "запоминающейся речью" и не делало теоретических различий между "Потерянным раем" и виршами вроде "Парень по имени Дэйв". Согласно этой точке зрения, если поэта не интересует историческая необходимость и он не похож на целителя и первопроходца (знаковые фигуры!), то его труд ждет заслуженное непризнание.

Мало кто из поэтов, начиная с Александра Поупа, были так тесно связаны со своим временем. Чтобы свободно ориентироваться в поэзии Одена, мы должны знать не только епископа Барнса, контейнеры Кохланса[1], Ван дер Люббе[2] и всех персонажей "Последнего завещания" ("Письма из Исландии", написанные вместе с Луисом Макнисом), но и иметь представление об экономической депрессии, забастовках, маршах безработных, Испании и Китае. Мы найдем в ней не только приметы, но и маниакальные идеи времени: комплекс неполноценности по отношению к рабочему классу, ощущение того, что необходим новый импульс извне, зарождение фашизма, увиденное краем глаза, преследования евреев, нарастающий страх новой войны, наполовину вызванный виной за прошлую войну <...>.

Эта всепроникающая тревога составляет главное настроение в стихах Одена, сумевшего так хорошо ее выразить. К примеру, как быстро он подхватил этот символ: "Борь-

1. Кохланс — мировой лидер в производстве товаров для туризма и выживания. (*Прим. перев.*)
2. Маринус ван дер Люббе (1906—1934) — голландский коммунист, казненный нацистами по обвинению в поджоге Рейхстага.

ба", "игра, стремящаяся стать войной". Многие писатели, как и Оден, часто использовали идею "двух противоположных сторон", изображая противостояние отцов и детей, богатых и бедных, здоровых и больных, говоря о классовой борьбе, Испании, грядущей войне. И если вначале конфликт казался триумфом ("Ораторы"), то пока тянулись тридцатые годы, катастрофа становилась все более вероятной.

В этой атмосфере обострились чувствительность и восприятие Одена. Восприятие не только того, что "Сто тысяч отчаявшихся маршируют / Ростом в пять, шесть и семь футов..."[1], но также и того, как "... в домах /Захлопывают пианино и бьют часы"[2].

Я подчеркиваю это тождество не ради него самого, а для того чтобы объяснить, почему мировоззрение Одена полностью переменилось, когда это тождество исчезло.

Как известно, тому было две причины: в 1939 году началась война, и за несколько месяцев до этого Оден перебрался в Америку. Одним махом он лишился главной темы и переживания — Европа и страх войны — и потерял читателей вместе с их общим языком и интересами. Для поэта другого склада это было бы не так важно. Для Одена оказалось непоправимым.

Он отреагировал тем, что ввел в свои стихи заголовки. Раньше в них фигурировали лишь несколько авторов: Д. Г. Лоуренс, Оуэн, Кэтрин Мэнсфилд — красноречивые свидетели его "глубокого отвращения":

> Если бы мне под руку попался
> тот, кто искусство
> Ставит выше жизни, любви и
> чистоты сердца[1].

Теперь лозунги буквально хлынули на страницы его книг. Невозможно не заметить перемену интонации от неуважительного упоминания в 1937 году "Трех главных старых мастеров: Страшилы, Подагрика, Лавочника" до панегирика в "Новогоднем письме" 1941 года:

> Великие мастера, показавшие
> человечеству
> Тот порядок, который оно
> должно найти...

На вопрос: "Кто они — великие мастера?" Оден уже не отвечает поэтическим определением:

> Вы должны меня спросить: кто
> писал так, как бы я сам хотел[2].

Из писателя он превратился в читателя, и его заметки — 81 страница о Джеймсе, Кьеркегоре, Чехове, Рильке, Ницше, Гёте, Мильтоне, Спинозе и других, рядом с 58 страницами самого текста — указывают на то, что в качестве материала для стихов литература заменила жизненный опыт.

1. Цитируется стихотворение "Невеста тридцатых годов" (1935).
2. Из стихотворения "На день рождения писателя" (1935).

1. Цитируются "Письма из Исландии" (1937).
2. Из "Письма лорду Байрону" (1937).

Некоторые критики могли бы счесть это закономерным. Однако последствия этого — утрата живости, перепевы известных тем, некоторая пустота и бессодержательность — вызвали критические замечания в адрес Одена. Три первые книги, написанные в Америке, были длинными, претенциозными, стилистически разнородными и лишь изредка привлекали внимание читателя. Хаотичное интеллектуальное варево "Новогоднего письма" — не более чем соблазнительная халтура.

"Море и зеркало", появившееся в 1945 году, — неудачный образчик литературного самооплодотворения. В сборнике "В настоящее время" тоже 1945 года рождения Оден изо всех сил старается возродить христианский миф в качестве предмета поэзии. И все же он часто холоден ("вплети в нас свободу...") или не очень умен: ("...день посещений на заводе, где маринуют огурцы").

Что же касается сборника "Век тревоги", выпущенного в 1948 году, я не мог дочитать его до конца и не знаю никого, кто бы его осилил.

Вопреки распространенному мнению, писать скучные и даже плохие стихи — не преступление. Но и в противном случае Оден давно заслужил отмену приговора.

Несмотря на горькое разочарование его поклонников в сороковые годы, они не могли ждать большего от поэта, решившего сменить всю свою поэтическую оснастку. Весь вопрос был в том, как скоро ему это удастся. Его непрерывная продуктивность, периодические успехи, такие как речи Калибана и Ирода (он всегда был мастером прозаической пародии — разве не он написал "Нэнси — от Хэтти"[1]) и сонеты в "Поиске" давали основания для надежды.

Если бы его поэзия укоренилась в окружающей жизни, а не в литературе ("Век тревоги", видимо, был первой безуспешной попыткой), мог бы появиться новый Оден — кто-то вроде Уолта Уитмена из "Нью-Йоркера", рассматривающего американскую действительность сквозь призму европейской иронии.

Десять лет спустя, после появления трех новых книг, мы вынуждены признать, что надежды были чересчур оптимистичными. В сборнике "Ноны" (1952) и "Ахиллов щит" (1955), а теперь и в книге "Дань Клио" Оден вернулся к короткому стихотворению: великие старые мастера остались в прошлом (на смену им пришли пресные персонажи греческой мифологии), темы стали более личными, и у них больше шансов стать интересными. Он начал изготавливать тот сорт медитативных стихотворений, где с монотонной неспешностью показываются все грани выбранной темы: буколики в "Ахилловом щите", "Ода Гее", "Хвала известняку", "Дань Клио" и "Прощание с Mezzogiorno":

> От готики севера, бледные дети
> Культуры вины, картошки, пива-
> виски,

1. Раздел книги "Письма из Исландии", пародирующий дамскую эпистолярную прозу, был написан соавтором Одена, Луисом Макнисом (1907–1963).

Мы, подобно отцам,
направляемся
К югу, к обожженным другим
берегам,
Винограда, барокко, la bella
figura,
К женственным поселеньям, в
которых мужчины —
Самцы, и дети не знают той
жесткой
Словесной войны, какой нас
обучали
В протестантских приходах в
дождливые
Воскресенья...[1]

Эти стихи — прелестные и искусные эссе, только более целенаправленные, чем его прежние эксперименты, такие, как "Август для людей" или "Здесь, на сжатой траве", однако их поэтический напор не слишком велик, к чему явно и стремился автор. Они кажутся размышлениями искусного, знаменитого писателя, не обремененного заботами, предающегося чтению и путешествиям, — и в таком качестве мы можем их принять. Оден не пошел в направлении, которого можно было ожидать: он не принял Америку и не пустил корни, а стал космополитом и избрал собственную стезю, что исключало отождествление со страной, которое когда-то обеспечило ему успех.

Об этом не стоило бы и упоминать, если бы не печальные последствия для его поэзии. Во-первых, приобретенный им говор часто режет слух; это прихотливая смесь из детских стишков эпохи полиэтилена, балетного фольклора и энциклопедии Голливуда, приправленная набившей оскомину сюсюкающей игривостью.

Любовь? Не в здешнем климате.
Амур,
Овидием описанный проказник,
В раю аркадском будь хоть
трижды слеп,
Здесь от жары и холода
прозреет.
Равнинных несгибаемых матрон
Не распатронить, если не
решила
Умножить население страны
Соитьем в темноте, но не
вслепую[1].

Вот что он любит — открыто и недвусмысленно:

Будь тонким, разным, умным,
декоративным.
Не слушай критиков,
Чьи грубые провинциализмы
вторгаются в книги...[2]

Такой взгляд допускает строчки: "Накручивать их имена весьма приятно".

Есть ли люди, говорящие на таком диалекте, или Оден так изъясняется сам с собой?

Во-вторых, невозможно не прийти к выводу, что Оден, который никогда не был высокопарным поэтом, превратился в несерьезного стихотворца. Когда-то он настаивал на том, что поэзия — это игра с элементами кроссворда: "удача в словесной игре". Не нужно быть романтиком, чтобы предположить, что

1. Стихотворение "Прощание с Mezzogiorno" цитируется в переводе Е. Тверской.

1. Стихотворение "Равнины" цитируется в переводе В. Топорова.
2. Из стихотворения "Самая правдивая поэзия — самый большой вымысел".

подобный подход произведет на свет поэзию, в точности отвечающую этому определению. И вновь кажется, что Одену больше удавалось, когда его работа имела внешнюю общественную функцию. Если же он считает, что поэзия по самой своей сути несерьезна (иначе жаль, что он с ней расстался), то можно сказать, что когда нет серьезного замысла, то нет и серьезного результата.

И, наконец, наше неудовольствие сводится к следующему: Оден больше не волнует наше воображение. Рискну высказать догадку: та особая нестабильность предвоенной Англии как ничто другое обострила его талант, и, когда началась "следующая война", все последующее стало казаться ему спадом или упадком. Но это всего лишь догадки. В конце концов, что-то заставило его написать "Молитву поэта" в "Новогоднем письме": "Господи, научи меня писать так хорошо, чтобы я больше не хотел это делать". Как бы то ни было, мы многое потеряли.

Spectator, 1960, № 6890 (July 15), p. 104–105

Джон Бейли
Алкионовы построения

City Without Walls. – L., 1969

Перевод Яна Пробштейна

У. Х. Оден – редчайший вид поэта в постромантическую эпоху: он интересуется не самим собой, а множественными аспектами и проявлениями мира, которые он превращает в искусство; ему так же интересны люди и звери, как идеи и пейзажи, реки, стихотворные размеры, истории, монеты и всякие диковины. В его поэзии, как в риторике Возрождения и в диаграммах человека Витрувия, человеческое существо может принимать безличные очертания природы или искусства, не теряя при этом человечности: одно стихотворение в этой книге озаглавлено "Профиль", а другое – "Профиль реки". Все это – редкость в век, когда даже репортаж может превратиться в своего рода самолюбование (о чем свидетельствуют очерки Нормана Мейлера о полете на Луну) и в которых большинство хорошей поэзии воплощает Мое чувство Меня самого в образе постаревшего Эндимиона (Роберт Грейвз), Умершего

© Ян Пробштейн. Перевод, 2017

Джон Бейли (1925–2015) – английский писатель, критик, литературовед, педагог, преподавал в Оксфордском университете (1974–1992).

Ребенка (Роберт Лоуэлл), Ребенка, который скоро умрет (Сильвия Плат), — в век, когда кажется, что Поэт, как Стихотворение, уже не может ответить на вопрос единственно возможной формулировкой, на все более озадачивающий, грустный вопрос: как мне обжиться в языке?

Каковы бы ни были достоинства и сила подобной поэзии, она клаустрофобна; по сравнению с ней даже мир символистов, с его башнями, лебедями и озерами, кажется, предоставляет хоть какой-то уголок, чтобы приткнуться. Сегодняшняя поэзия по большей части оказывается в собственной ловушке, в ящике, наподобие телевизора, и по сравнению с этим "алкионовы построения", которые продолжает возводить Оден, похожи более на барочный театр или старомодный синематограф.

Противоположно клаустрофобии в современной поэзии (и не только в поэзии) то, что рецензенты называют "основательной серьезностью". Это выражение применяли с должным почтением как к стихотворениям Одена, так и к его эссеистике, но какими благими намерениями не вызвано было почтение к столь крупной литературной личности, эта фраза не имеет к нему ни малейшего отношения. Основательно серьезные писатели в наши дни — это те, кто, по разным причинам — они могут быть важными и достойными, — не верят, что сила искусства поможет им выразиться, и полагают, что только искусственное, тщательно выраженное и оригинально сработанное способно обладать самостоятельным бытием.

Верно, что Оден различает поэзию Ариэля, поэзию наслаждения, и ту, которая присуща Просперо, — поэзию мудрости, но это работает лишь как полезная схема, основанная на здравом смысле. Их невозможно отделить друг от друга, однако наслаждение требует бóльшего опыта от читателя — чего-то, соответствующего мастерству, которое и произвело его на свет, для того чтобы выразить мудрость. Шекспир в "Венере и Адонисе" так же мудр, как Фулк Гревилл[1] (которого имеет смысл назвать "основательно серьезным" поэтом), если только мы научимся понимать и использовать богатые идиомы искусства, которые не скрывают поэтическое мастерство, но, напротив, позволяют наслаждаться им. Поэзия, начинающаяся с "хитроумной игры"[2] (если воспользоваться еще одним термином, изобретенным Оденом), может, тем не менее, завершиться откровением, но она этого не сможет достичь серьезностью, будь она основательной или иной.

В ранней поэзии Оден часто прибегал к цветистости стиля, используя ее как прием риторики и искусственности, но никогда — к "серьезности" ("Ис-

1. Фулк Гревилл, барон Брук (1554—1628) — государственный деятель, поэт и драматург, отличавшийся сдержанностью, философичностью поэзии, представляющей собой довольно мрачный взгляд на мир, основанный на кальвинистских взглядах на искусство, литературу, красоту и другие философские категории. (*Прим. перев.*)
2. В оригинале — contraption — выдумка, штуковина (*англ.*).

пания" в той же мере серьезное стихотворение, в какой и плохое). "Рассмотри это" и "В наше время" ("Стихотворения", 1930) были превосходными образчиками риторики с применением нескольких приемов, от которых Оден с тех пор отказался, — например, пугающе эллиптический и телеграфный синтаксис, усеянный анаколуфами[1], чтобы создать тон, общепринятый в интеллектуальных кругах того времени, но который никогда столь успешно не был до этого отображен в поэзии.

В "Городе без стен" он размышляет на обычные темы нашего времени: скука и невроз, обязательная праздность и вынужденное одиночество; культ спорта и насилия вместо работы и войны, возможность ядерной войны и ее последствия — и во власти его языка и размера (хитроумное соединение рифмы: менее классических размеров с нарочитыми аллитерациями в духе древнеанглийской поэзии) эти обыденные страхи и предчувствия становятся своего рода магическим составом, радующим глаз и при этом занимающим ум. Риторика и медитация объединяются: с одной стороны, Улисс призывает ужасы времени и анархию в "Троиле и Крессиде", а с другой — сладкоречивый флирт Теннисона в "In Memoriam" с изысканиями викторианской науки.

Далее идет игра с еще одним ритором, Ланглэндом, как с немой переменной величиной в завершающей последовательности:

> Так я думал в три часа утра
> в центре Манхэттена, пока меня
> не перебил,
> прервал резкий голос[1].

Голос говорит поэту не играть с "Иеремией вкупе с Ювеналом", и он остроумно отвечает: "Что с того, когда мои слова правдивы?"

> Вослед за этим — скучный
> третий голос:
> "Идите, ради Бога, спать сейчас!
> Вы оба себя почувствуете лучше
> к завтраку"[2].

Избегая без осуждений "раскованный нескромный тон проповедника", Оден обеспечил себе последнюю награду — хватать и бросать раскаленные угли — просто быть самим собой в то время, как его стих весьма чарующе манерен. Точность и чувство, верный способ наблюдения за людьми и животными есть в его "Мозаике для Марианны Мур", где животным, которых она описывает, дан голос для их признаний:

1. Анаколуф — синтаксическая несогласованность членов предложения, неверное использование грамматических форм при согласовании и управлении; может восприниматься как речевая ошибка или как осознанно использованный стилистический прием.

1. Цитируется стихотворение "Jeremiah-cum-Juvenal" ("Иеримия вкупе с Ювеналом"). Здесь и далее — подстрочный перевод Я. Пробштейна.
2. Цитируются финальные строки стихотворения "Иеремия вкупе с Ювеналом".

За стихи, столь по дельфиньи
изящные, как тележки из
Швеции,
наша благодарность — ты,
должно быть, верный
добрый спаситель челнов...

И в "Похвальном слове профессору Невиллу Кохиллу"

вы лицезрели всех особей,
начала, кости —
праздных, буйных
и воистину странных...

Проникновенная фамильярность своим взглядом открывает во всех нас животное — все, что зевает, чешется, вожделеет, — как часть наших ангельских свойств и нашего божественного понимания. В современном дуализме Одена уникально и замечательно отсутствие того, что одержимо плотью и ее механическими достижениями и все же неспособно видеть, как само совершает акт. Для него плоть духовна потому, что комична, более точно и лирично отображенная в пантомиме соитий зоопарка, нежели тех, что совершаются на современном экране, а *гештальта* никогда не достичь в нелепом *Selbstlichkeit* Генри Миллера, половые органы у которого тикают, как пишущая машинка.

Мы немного
поговорили у камина,
затем взобрались со свечами
по лестнице крутой. Любовь
свершилась
тогда и там; и умиротворенно
заснули вскоре мы под звук реки
несущейся сквозь горло[1].

1. Цитируется стихотворение "Since" ("Поскольку").

"Любовь свершилась" — будничный пассивный залог говорит нам не меньше о способности поэта не быть самим собой, когда он занимается тем, что делают все, а "Песня дьявола" показывает, что поэт все еще хранит любовь к теориям Гроддека, которые выдержали испытание временем больше, чем большинство прочих теорий той эпохи.

Самый замечательный tour de force в этом сборнике — это восемь песен из "Матушки Кураж", метрически самые изысканные из всех баллад, преподнесенных нам Оденом. Простота скрывает степень опытности и технической сложности, которые достигают цели гораздо лучше, чем настойчивое повторение "война равна капитализму" оригиналов:

В тот Май ярки денечки
И звездны были ночки.
Маршировал парадом полк,
Лупили в барабаны,
А после нас вели к стогам,
Чтоб побрататься нам[1].

"Песня о безоговорочной капитуляции" и "Песня солдата перед таверной" кажутся мне настолько же совершенней Брехта, как песни в "Пире во время чумы" Пушкина их прототипов в "Чумном граде" Джона Уилсона. Но, впрочем, Брехт в отличие от Одена или Пушкина, — бесспорно "основательно серьезный писатель".

Listener, 1969, Vol. LXXXII, September 25, p. 413–414

1. Перевод Я. Пробштейна.

Ханс Магнус Энценсбергер
Hans Magnus Enzensberger
[р. 1929]. Немецкий поэт, эссеист, переводчик. Лауреат немецких и международных премий, в том числе премии Бюхнера [1963], датской премии Зоннинга за вклад в европейскую цивилизацию [2010].

Автор многих сборников стихов, книг эссе, пьес, романа *Короткое лето анархии* [*Kurze Sommer der Anarchie*, 1972], поэмы *Гибель "Титаника". Комедия* [*Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*, 1978], а также книг *Хаммерштайн, или Своеволие. Немецкая история* [*Hammerstein oder der Eigensinn. Eine deutsche Geschichte*, 2008], *Смута* [*Tumult*, 2014] и др. В *ИЛ* печатались его стихи [1960, № 10; 2003, № 9; 2004, № 11], эссе [1994, № 9; 1995, № 6, 1997, № 9; 2015, № 12], пьесы *Племянник Вольтера* [1998, № 7], *Долой Гёте! Объяснение в любви*, [2009 № 8] и др.
Перевод публикуемого календаря выполнен по изданию *Kilroy was here* [Suhrkamp, 2015].

Наталия Геннадиевна Васильева
Переводчик с венгерского и немецкого языков. Лауреат премии *Иноллитл* [2009].

В ее переводе с венгерского публиковались новеллы М. Бабича, Й. Е. Тершанского, с немецкого – новеллы Э. Кестнера, А. Мушга, *Сказка о Рейне и мельнике Бегколёсе* К. Брентано и др. В *ИЛ* напечатаны ее переводы рассказов Р. Леттау, Х. Блуменберга, К. И. Тиса [1994, № 9], Г. Фрайтага [2002, № 7], Л. Квилт [2013, № 4], эссе Г. Гессе [2004, № 10], пьес Х. М. Энценсбергера *Долой Гёте! Объяснение в любви* [2009, № 8], стихов Х. М. Энценсбергера [2010, № 9], фрагментов книги В. Фульда *Энциклопедия фальсификаций* [2013, № 4] и др. Составитель и переводчик литгида *Немецкая эссеистика* [2015, № 10].

Матей Вишнек
Matei Visniec
[р. 1956]. Румынский драматург, поэт, прозаик, журналист. Пишет по-французски и по-румынски. Работает на Международном французском радио. Лауреат многих премий, в том числе премий за драматургию Румынской академии [1998], Европейской премии за деятельность в целом Общества театральных авторов и композиторов Франции [2009]; призер Авиньонского театрального фестиваля [1996, 2008, 2009]. Награжден национальным орденом Румынии

Автор пьес *Последний Годо* [*Ultimul Godot*, 1996]; *Изломы Чорана, или Парижская мансарда с видом на смерть* [*Les detours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, 2008], *Слово "прогресс" из уст матери звучит ужасно фальшиво* [*Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, 2009] и др.
На русском языке вышли пьесы *Кони под окном* [2009], *Машина "Чехов"* [2009], *Считай, что ты – Бог* [2009], *Замечательное путешествие медведей панда, рассказанное саксофонистом, у которого была подружка во Франкфурте* [2010] и др., а также роман *Синдром паники в городе огней* [2012].
В *ИЛ* печатались его *Сценки для театра* из сборника *Считай, что ты – Бог* [2009, № 4], роман *Господин К. на воле* [2014, № 3] и новелла *Любовные письма китайской принцессе* [2014, № 12].
Перевод романа выполнен по изданию *Negustorul de începuturi de roman* [Bucuresti: Cârtea romaneasca, 2013].

За верную службу в классе *Гранд-офицер* [2016].

Анастасия Анатольевна Старостина
Переводчик с румынского. Лауреат премий *ИЛ* [1985] и Союза писателей Румынии [1990].

В ее переводе опубликованы два сборника А. Бландианы [1987, 2007], беллетристика М. Элиаде [1996] и его *Мемуары* [2008], пьесы М. Вишнека [2009, 2010] и его роман *Синдром паники в городе огней* [2012], сборник рассказов М. Кэртэреску [2011] и др.; под ее редакцией вышел трехтомник М. Элиаде *История веры и религиозных идей* [2001–2003; 2009, 2012]. В *ИЛ* печатались ее переводы рассказов Э. Урикару [1982, № 3], Б. Хорасанджана [1988, № 3], рассказов и эссе-миниатюр А. Бландианы [1985, №3, 1990, № 6, 2006, № 6], романа М. Элиаде *Девица Кристина* [1992, № 3], стихов К. Абэлуцэ [2004, № 6]; сценок для театра [2009, № 4] и романа *Господин К. на воле* М. Вишнека [2014, № 3], рассказов М. Кэртэреску [2010, № 7]; ею подготовлен литературный гид *Мирча Элиаде: Одиссей в лабиринте* [1999, № 4].

Курцио Малапарте
Curzio Malaparte [1898–1957]. Итальянский писатель, журналист, эссеист, драматург, поэт и кинорежиссер.

Автор романов *Капут* [*Kaputt*, 1944] и др.; сборников рассказов *Содом и Гоморра* [*Sodoma e Gomorra*, 1931], *Побеги из тюрьмы* [*Fughe in prigione*, 1936], *Кровь* [*Sangue*, 1937], *Женщина как я* [*Donna come te*, 1940] и др.; пьес *Капитал* [*Das Kapital*, 1949], *Женщины тоже проиграли войну* [*Anche le donne hanno perso la guerra*, 1954] и др.; книг эссе *Да здравствует Капоретто!* [*Viva Caporetto!* 1921], *Интеллект Ленина* [*Intelligenza di Lenin*, 1930], *Техника государственного переворота* [*Technique du coup d'état*, 1931], *Проклятые тосканцы* [*Maledetti toscani*, 1956] и др.; поэтического сборника *Архиитальянец. Кантаты* [*L'arcitaliano. Cantate*, 1928]; сценарист и режиссер фильма *Запрещенный Христос* [*Il Cristo proibito*], получившего в 1951 г. *Специальный приз* на 1-м Берлинском международном кинофестивале. В *ИЛ* напечатан его роман *Шкура* [2005, № 5].
Публикуемые рассказы *Пес как я* [*Cane come me*] и *Аксель Мунте и птицы* [*Axel Munthe e gli uccelli*] взяты из сборника *Избранные рассказы Малапарте* [*Il Meglio dei racconti di Malaparte.* Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1991]; рассказы *Молотобоец старой Англии* [*Il martellatore della Vecchia Inghilterra*] и *Содом и Гоморра* [*Sodoma e Gomorra*] — из сборника *Содом и Гоморра* [*Sodoma e Gomorra.* Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2002].

Михаил Юрьевич Кузищев
Главный редактор портала Soyuz.Ru, ведущий программы *120 минут*

Публиковался в журналах *InRock*, *Music Box*, на музыкальном портале Zvuki.Ru и др. В *ИЛ* публикуется впервые.

классики рока на радиостанции *Эхо Москвы*, музыкальный критик.

Уистен Хью Оден
Wystan Hugh Auden
[1907–1973]. Английский поэт, драматург, публицист, критик. С 1939 г. жил в США. Лауреат Пулитцеровской премии [1948], Боллингеновской премии [1953], Национальной книжной премии [1956] и др.

Автор поэтических сборников *Танец смерти* [*The Dance of Death*, 1933], *Гляди, незнакомец!* [*Look, Stranger!* 1936], *Иные времена* [*Another Time*, 1940], *Раздвоенный* [*The Double Man*, 1941], *Щит Ахилла* [*The Shield of Achilles*, 1955], *Избранные стихи* [*Collected Shorter Poems*, 1967], *Собрание поэм* [*Collected Longer Poems*, 1969] и др. В *ИЛ* опубликованы его стихи и эссе [2011, № 7] и отрывок из поэмы *Зеркало и море* [2014, № 5].

Ян Эмильевич Пробштейн
[р. 1953]. Поэт, переводчик поэзии, литературовед, издатель. Кандидат филологических наук, доктор литературоведения [Ph. D.], профессор английской, американской литературы. Лауреат премии Габриэля Гарсиа Маркеса [2016].

Автор 9 поэтических книг, книги о русской поэзии *Одухотворенная земля* [2013], 450 публикаций на нескольких языках. Переводил с английского стихотворения Г. Лонгфелло, Т. С. Элиота, Т. Траэрна, У. Блейка, П. Б. Шелли, Д. Мэнли Хопкинса, Д. Китса, К. Сэндберга, Д. Уолкотта, У. Х. Одена, Д. Эшбери, У. Б. Йейтса, Э. Дикинсон, Э. Паунда, Д. Райта и др.; с итальянского – Д. Унгаретти, У. Саба; с испанского – Х. Э. Пачеко, А. Бельо, Х. Л. Борхеса; с польского – Ч. Милоша; на английский – стихотворения О. Мандельштама, Г. Иванова, А. Фета, И. Анненского, Вл. Ходасевича и др. Составитель, редактор, автор предисловия, комментариев и один из ведущих переводчиков книги *Стихотворения и избранные Cantos* Эзры Паунда [1 т., 2003], *Стихотворения и поэмы* Т. С. Элиота [2013]. В *ИЛ* в его переводе печатались стихи Дж. Эшбери [2006, № 10], Ч. Бернстина [2011, № 6], Э. Паунда [2013, № 12].

Переводчики

Марина Науйокс
Переводчик с немецкого. С 2005 г. живет в Берлине.

Переводила средневековую немецкую поэзию, поэзию декаданса и экспрессионизма, стихи К. Тухольского, Й. Рингельнатца, Э. Кестнера. Из прозы — рассказы Б. Брехта и детективы Ф. фон Шираха. Публиковалась в журналах *Новый мир*, *Студия* и др. В *ИЛ* в ее переводе опубликованы стихи *Немецкое кабаре 20—30-х годов* [2011, № 2] и *Из современной немецкой поэзии* [2012, № 5].

Геннадий Николаевич Федоров
[р. 1946]. Переводчик с итальянского языка.

В его переводе опубликован роман М. Сольдати *Америка, первая любовь*. В *ИЛ* в его переводе напечатан роман К. Малапарте *Шкура* [2005, № 5], рассказы К. Э. Гадды [2013, № 6] и К. Бойто [2014, № 3].

Григорий Михайлович Кружков [р.1945]. Поэт, переводчик, литературовед. Лауреат премии *ИЛлюминатор* [2002], Государственной премии по литературе [2003], премии *Мастер* [2010], Бунинской премии [2010], премии имени А. И. Солженицына [2016], Почетный доктор Дублинского университета.	Автор восьми сборников стихов [последние — *Двойная флейта*, 2012 и *Холодно-горячо*, 2015]. В его переводах вышли книги Л. Кэрролла *Охота на Снарка* [1991], У.Б. Йейтса *Избранное* [2001], Д. Китса *Гиперион и другие стихотворения* [2004], Д. Донна *Алхимия любви* [2005], У. Стивенса *Сова в саркофаге* [2008], Э. Дикинсон *Стихи из комода* [2010], У. Шекспира *Король Лир. Буря* [2013] и др. Статьи и эссе составили сборники *Ностальгия обелисков* [2001], *Лекарство от Фортуны* [2002], *Пироскаф* [2008], *У. Б. Йейтс. Исследования и переводы* [2008], *Луна и дискобол* [2012]. Вышли *Избранные переводы* в 2-х тт. [2009] и *Очерки по истории английской поэзии* в 2-х тт. [2015]. Неоднократно публиковался в *ИЛ*.
Анна Владимировна Курт Поэт, переводчик, публицист.	Автор сборника стихов *Две розы*. В ее переводе опубликованы *Лекции по русской литературе* В. Набокова, *Прощай, Берлин* К. Ишервуда, *Эссе о литературе* У. Х. Одена, *Капля Божественного меда* и *Познание Востока* П. Клоделя, "Кровь бедняка" Л. Блуа [совместно с Анной Райской], *История свободы* И. Берлина, эссе из сборника *Классик без ретуши*, посвященного В. Набокову и Ив. Бунину, стихи Д. Сент-Джона, Д. Лемана, Д. Мэйсона. В *ИЛ* опубликованы сонеты И. дю Белле [2010, № 6], а также переводы статей литгида *Полвека без Ивлина Во* [2016, № 4].
Елена Юрьевна Рубинова Переводчик с английского, теле- и радиожурналист, продюсер документальных программ для ведущих мировых телекомпаний: BBC, ARTE, ZDF, DISCOVERY. Член Союза журналистов с 2005 года.	Автор многочисленных публикаций о современном искусстве на русском и английском языке. Печаталась в издательствах Ad Marginem, АСТ-ПРЕСС, Azbuka и др.

Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи.
Индекс 72261 – на год, 70394 – полугодие.
Льготная подписка оформляется в редакции
(понедельник, вторник, среда, четверг
с 12.00 до 17.30).

Адреса редакции: 115035, г. Москва,
Космодемьянская наб., д. 44/2, корп. А
(юридический);
119017, г. Москва, Пятницкая ул., 41, стр. 1, 2
(почтовый);
г. Москва, Ленинградский просп., д. 68, стр. 24,
м. "Аэропорт" (фактический).
Телефон (495) 225-98-80.

Купить журнал можно:
в Москве:
в редакции;
в киоске "Москва" (ул. Арбат, д. 20);
в киоске "Лингвистика" (Библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино Николоямская ул., д. 1);
в книжном магазине "Русское зарубежье" (Нижняя Радищевская, д. 2; м. Таганская-кольцевая);
в киоске "Книжные мастерские" (ул. Тверская, д. 23, в фойе Электротеатра Станиславского);
в Санкт-Петербурге:
в магазине "Книжные мастерские" (Каменноостровский пр., д. 10);
в книжном магазине "Все свободны" (набережная реки Мойки, д. 8, второй двор, код ворот 489);
в книжном магазине "Мы" (Невский просп., 20, 3-й этаж);
в магазине "Книжные мастерские" (набережная реки Фонтанки, д. 15);
в киоске "Книжные мастерские" (набережная реки Фонтанки, д. 49А, 3-й этаж, новая сцена Александринского театра);
в Пензе:
в книжном магазине "В переплете" (ул. Московская, д.12),

Официальный сайт журнала:
http://www.inostranka.ru
Наш блог:
http://obzor-inolit.livejournal.com

Журнал выходит
один раз в месяц.

Оригинал-макет номера
подготовлен в редакции.

Регистрационное
свидетельство
ПИ № 8С77-63040
от 18 сентября 2015 г.

Подписано в печать
14.12.2016
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 25,20.
Уч.-изд. л. 24.
Заказ № 4521.
Тираж 3300 экз.

Отпечатано в
ОАО "Можайский
полиграфический комбинат".
143200, г. Можайск,
ул. Мира, 93.
www.oaompk.ru
www.оаомпк.рф
Тел.: (495) 745-84-28;
(49638) 20-685.

Присланные рукописи не
возвращаются и не
рецензируются.

В оформлении обложки использован фрагмент картины английского художника, графика и фотографа Дэвида Хокни [р. 1937] *Портрет У. Х. Одена* [1941].

На третьей обложке – автор портрета Энтони Бёрджесса Эллиот Бэнфилд

Художественное оформление и макет
Андрей Бондаренко,
Дмитрий Черногаев.

Старший корректор
Анна Михлина.
Компьютерный набор
Евгения Ушакова,
Надежда Родина.
Компьютерная верстка
Вячеслав Домогацких.

Главный бухгалтер
Татьяна Чистякова.
Исполнительный директор
Мария Макарова.

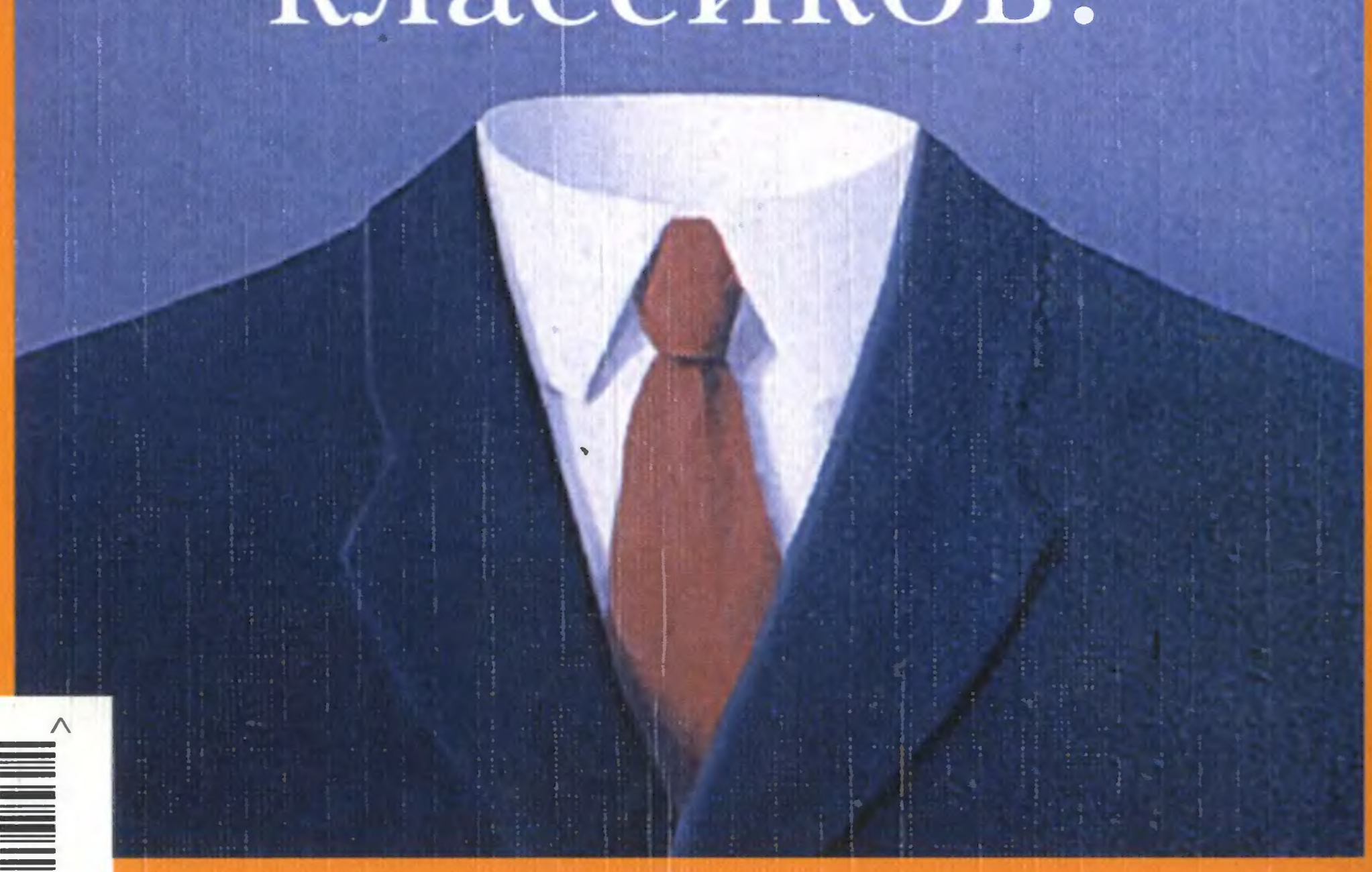
[2] 2017

СПЕЦИАЛЬНЫЙ НОМЕР

“ХОР ИЗ ОДНОГО ЧЕЛОВЕКА. К 100-ЛЕТИЮ ЭНТОНИ БЁРДЖЕССА”

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Узнай завтрашних классиков!



Подписка во всех отделениях связи России,
подписной индекс 70394

Адрес редакции журнала “Иностранная литература”:
г. Москва. Ленинградский проспект,
д. 68, стр. 24, м. “Аэропорт”.

ISSN 0130-6545 17001 >
9 770130 654770

ISSN 0130-6545 “ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА”, 2017, №1, 1–288

ИНДЕКС 70394